目　　录

前　言

本书打算奉献给那些需要对一个陌生而迷人的领域略知门径的读者。本书可以向初学者展示事实状况，而不让细节把读者搅胡涂；可以帮助初学者充实学力，以便把目标更高的著作中一页页不计其数的姓名、时期和风格理出清楚的头绪，为参考更专门的书籍打下基础。编写本书时，我首先想到的对象是刚刚独自发现了这个艺术世界的少年读者。然而我一向认为给年轻人看的书无须有别于给成年人看的书；只是给年轻人看的书不能不考虑那些苛求的批评家的指摘，稍有侈谈术语或装腔作势的形迹，他们马上有所觉察，而且深恶痛绝。我根据经验知道，一旦书中存在上述弊病，读者以后终身都会对一切艺术论著心存怀疑。我真心实意地努力避开那些魔障，即使书中的讲法听起来是随便一谈的外行话，仍然坚持行文用语的浅近易懂。尽管如此，我并没有回避难以理解的问题，因此我希望读者切勿误会，不要因为我决定尽量少用美术史家的习语行文，就以为我有什么向他“垂教”的意思。有些人滥用“科学的”语言，不是意在启发读者，而是要读者对他们肃然起敬，难道不正是他们高高在上、坐在云端向我们“垂教”吗？

除了决定少用术语以外，在编写本书时，我还试图遵循一些更为具体的律已准则；遵循那些准则就使我这个作者倍感艰难，但读者阅读起来可能轻松一些。我所遵循的第一条准则是，凡是我不能用插图复印出来的作品概不论述；我不想让本书蜕化为罗列名单之作，那些名单对于不知道有关作品的人简直毫无意义，对于知道有关作品的人则是多余。这条准则直接限制了我所能论述的艺术家和艺术作品的范围，不能超出本书将要收入的插图的数目。这就迫使我倍加严格地斟酌哪些要讲，哪些不讲。随之而来的是我的第二条准则，我只能在本书中论述真正的艺术作品，排除一切只作为一种趣味或时尚的标本看待才可能有些意思的作品。作出这个决定就需要牺牲相当可观的文学趣味。要知道赞美比批评枯燥得多，而书中收入一些怪模怪样引人发笑的东西本来也可以调剂一下精神。然而我要是那样做，读者就有充足的理由质问我，既然本书只讲艺术而不讲非艺术[non－art]，那末为什么我已经看出某作品令人厌恶还要让它在书中占一席地，特别是，如果收入它就要遗漏一件真正杰作的话。因此，尽管我没有宣称本书附图的作品都是代表最高水平的十全十美之作，但我确曾尽力排除一切我认为没有独特价值的作品。

第三条准则也是要求一些自我克制。我发誓要在选择作品时不被自我作古的念头所诱惑，以免人所共知的杰作被我个人偏爱的作品排挤出去。本书的意图毕竟不是仅仅选辑一些美丽的作品，而是为那些在一个新领域中寻求门径的人编写的。对于他们，那些似乎“陈旧”的示例具有人们所熟悉的模样，可以用作受人欢迎的路标。而且，最负盛名之作实际上往往用许多标准去衡量都是最伟大的作品。如果本书能够帮助读者用新眼光去观赏它们，事实也许证明是更有益处的，比我收录一些不大出名的杰作而忽视它们要好。

尽管如此，本书只能略而不论的杰作和名家的数目之多仍然足以惊人。无妨坦白地

说，书中实在没有余地，无法收容印度艺术和伊特拉斯坎艺术［Etruscan art］①，无法收容奎尔恰［Qurcia］、西尼奥雷利［Signorelli］和卡尔帕奇奥［Carpaccio］之流的艺术家，还有彼得·菲舍尔［Peter Vischer］、布劳韦尔［Brouwer］、特博尔希［Terborch］、卡纳莱托［Canaletto］、柯罗［Corot］和其他许多恰是我深感兴趣的艺术家②。如果把那些内容收进去，本书的篇幅恐怕就要增加一两倍，我认为那也会伤及本书作为初级艺术指南的价值。在这令人惋惜的删略过程中，我还遵循另一条准则：在取或舍举棋不定时，我总是愿意论述我曾目睹原貌的作品，不愿意论述仅仅在照片中见过面的作品。本来我想绝对遵循这一准则，可是我不想因此而使读者蒙受无辜的损失，因为艺术爱好者一生时常受到出人意料的限制，不能随意遨游。况且我的最终准则还是不要任何绝对的准则，有时就是自食其言，留下把柄让读者作一笑乐。

这些就是我采用的消极的准则。我的积极的目标在本书中应该是一目了然的。本书用朴素的语言重新讲述美术发展史，应该让读者能够看出它是怎样前后连贯，帮助读者鉴赏艺术作品；不是求助于热情奔放的叙述去实现这个目标，而是给读者一些启示，说明艺术家可能怀有的创作意图。这种作法至少应该有助于消除那些最常产生误会的根源，防止那种跟艺术作品的寓意毫不沾边的评论。此外，本书还有一个略较远大的目标，打算把书中论及的作品跟它们的历史背景结合起来，期望由而触及名家的艺术目标。每一代人都有反对先辈的准则的地方；每一件艺术作品对当代产生影响之处都不仅仅是作品中已经做到的事情，还有它搁置不为之事。年轻的莫扎特来到巴黎以后，在给他父亲的信中说，他注意到那里的时髦交响曲都用一个快速的终曲作结尾；于是他决定在他的最后一个乐章用一个缓慢的序曲让听众大吃一惊。这是一个小小的例子，然而它却表明了历史的艺术鉴赏必须遵循的方向。渴望独出心裁也许不是艺术家的最高贵或最本质的要素，但是完全没有这种要求的艺术家却是绝无仅有。鉴赏这种有意识的独出心裁，往往也就打开了理解往昔艺术的最易行的坦途。我试图用艺术目标的不断变化作为叙事的主线，试图说明每一件作品是怎样通过求同或求异而跟以前的作品联系在一起的。为了相互比较，我甚至不避烦冗地指出了其前的一些作品，那些作品能够表明艺术家已经跟前人拉开了多大的距离。使用这种写法有一个毛病，但愿本书已经加以克服，但不能不予以说明。这个毛病是把艺术的不断变化天真地误解为持续不断的进步。每一个艺术家的的确确都觉得自己已经超越了上一代人，而且在他看来，他所取得的进展是前所未有的。我们不能体会到艺术家在观看自己的造诣时内心的解放感和胜利感，也就不能体会理解一件艺术作品。但是我们必须认识到，在一个方面有什么所得或进步，都必然要在另一个方面有所失，而且这种主观的进步概念无论有多么重要，也不等同于客观的艺术价值的提高。抽象地讲下去，这一切听起来可能有些难懂，我希望本书能给读者解释清楚。

还要说明一下本书分配给各种艺术形式的篇幅。在某些人看来，跟雕塑和建筑相比，似乎绘画受到了过分的偏重。造成这种偏重的一个因素是，不要说跟宏伟的建筑物相比，就是跟圆雕作品相比，绘画作品在插图中的失真之处也是较少的。况且我根本无意跟现有的许多讲建筑风格史的杰作争胜。但是，本书所想象的美术发展史不谈建筑方面的背景就无从讲起。虽然我不得不限于在每一个时期都只讲一两座建筑物的风格，但我还是在各章中把建筑的例子放在显著的地位，力图以此恢复内容的平衡，顾全建筑方面。这

样做可以使读者对每一个时期都有协调的知识，并且把它看成一个整体。

在每一章中，我都从有关时期中挑选了一张表现艺术家的生活和社会的典型图画作为结尾的补白图案。那些图画组成一个独立的小系列，揭示了艺术家和他的群众的不断变化的社会地位。即使艺术价值不大突出，那些图画资料也还可以使我们的头脑对过去的艺术作品一跃而起时的环境形成一个具体的画面③。

本书得以写出，有赖于伊丽莎白·西尼尔［Elizabeth Senior］的热情鼓励；她在伦敦遭到空袭时蒙难早逝，这是所有相识者的不幸。我也感谢利奥波德·埃特林格博士［Dr Leopold Ettlinger］④、伊迪丝·霍夫曼博士［Dr Edith Hoffman］、奥托·库尔兹博士［Dr Otto Kurz］⑤、奥利弗·雷尼尔夫人［Mrs Olive Renier］、埃德娜·斯威特曼夫人［Mrs Edna Sweetman］，感谢我的妻子和我的儿子理查德［Richard］，他们给予我许多有益的建议和帮助；并且感谢费顿出版社［Phaidon Press］⑥为本书出版所做的工作。

导　论

论艺术和艺术家

现实中根本没有**艺术**①这种东西，只有艺术家而已。所谓的艺术家，从前是用有色土在洞窟的石壁上大略画个野牛形状；现在的一些人则是购买颜料，为招贴板设计广告画；过去也好，现在也好，艺术家还做其他许多工作②。只是我们要牢牢记住，用于不同的时期、不同的地方，艺术这个名称所指的事物会大不相同，只要我们心中明白根本没有大写的**艺术**其物，那么把上述工作统统叫作艺术倒也无妨。事实上，大写的**艺术**已经成为叫人害怕的怪物和为人膜拜的偶像了。要是你说一个艺术家刚刚完成的作品可能有其妙处，然而却不是**艺术**，那就会把他挖苦得无地自容。如果一个人正在欣赏绘画，你说画面为他所喜爱的东西并非**艺术**，而是别的什么东西，那也会把他搞得狼狈不堪。

实际上，我认为喜爱一件雕塑或者喜爱一幅绘画绝不会有站不住脚的理由。某人喜爱一幅风景画也许是因为画面使他想起自己的家乡；他喜爱一幅肖像画也许是因为画面使他想起一位朋友。这丝毫没有过错。我们看到一幅画时，谁都难免回想起许许多多东西，牵动自己的爱憎之情。只要它们有助于我们欣赏眼前看到的东西，大可听之任之，不必多虑。只是由于我们想起一件不相干的事情而产生了偏见时，由于我们不喜欢爬山而

1. 鲁本斯：画家之子尼古拉斯肖像。约1620年。维也纳，阿尔贝蒂纳藏画馆。

2. 丢勒：画家之母肖像。1514年。柏林，铜版画馆。





3. 穆里略：街头的流浪儿。约1670年。慕尼黑，古画馆。



4. 皮特尔·德·霍赫：有位正在削苹果皮的妇女的室内图。1663年。伦敦，华莱士藏画馆。

对一幅壮丽的巍峨的高山图下意识地掉头不顾时，我们才应该扪心自问，到底是什么原因引起了我们的厌恶，破坏了本来会在画面中享受到的乐趣。确实有一些站不住脚的理由会使人厌恶一件艺术品。

大多数人喜欢在画面上看到一些在现实中他也爱看的东西，这是非常自然的倾向。我们都喜爱自然美，都对那些把自然美保留在作品之中的艺术家感谢不尽。我们有这种趣味③，而那些艺术家本身也不负所望。伟大的佛兰德斯画家鲁本斯在给他的小男孩作素描④时（图 1），一定为他的美貌而感到得意。他希望我们也赞赏这个孩子。然而，如果我们由于爱好美丽动人的题材，就反对较为平淡的作品，那么这种偏见就很容易变成绊脚石。伟大的德国画家阿尔布雷希特·丢勒在画他的母亲时（图 2），必然像鲁本斯对待自己的圆头圆脑的孩子一样，也是充满了真挚的爱。他这幅画稿⑤是如此真实地表现出老人饱经忧患的桑榆晚景，也许会使我们感到震惊，望而却步。可是，如果我们能够抑制住一见之下的厌恶之感，也许就能大有收获；因为丢勒的素描栩栩如生，堪称杰作。事实上，我们很快就会领悟，一幅画的美丽其实并不在于它的题材美丽。我不知道西班牙画家穆里略［Murillo］⑥喜欢画的那些破衣烂衫的小孩子们（图 3）是不是长得确实漂亮。但是，一经出于画家笔下，他们的确具有巨大的魅力。反之，大多数人会认为皮特尔·德·霍赫［Pieter de Hooch］⑦那幅绝妙的荷兰内景画中的孩子相貌平庸（图 4），尽管如此，作品依然引人入胜。



5. 梅洛佐·达·福尔利：大使。壁画的局部。约1480年。梵蒂冈，绘画馆。



6. 美姆林：天使们，祭坛画的局部。约1490年。安特卫普，美术馆。

谈起美来，麻烦的是对于某物美不美，鉴赏的趣味大不相同。图5和图6都是十五世纪的作品，而且都是画手弹琵琶的天使。相比之下，有很多人会喜欢意大利画家梅洛佐·达·福尔利［Melozzo da Forli］⑧的那幅优雅妩媚的动人作品（图5），而同代北方画家汉斯·美姆林［Hans Memling］⑨的那幅作品（图6）就不如它受欢迎。我自己则二者都爱。要想发现美姆林画的天使的内在之美，也许需要多花一点时间，然而，只要我们对他的动作略欠灵巧一事不再耿耿于怀，就会发现他是无限可爱的。

美是这种情况，艺术表现⑩也是这种情况。事实上，左右我们对一幅画的爱憎之情的往往是画面上某一个人物的表现方法。有些人喜欢自己容易理解因而也能深深为其所动的表现形式。十七世纪意大利画家圭多·雷尼［Guido Reni］在画十字架上的基督的头部时（图7），无疑希望人们在这张脸上看出基督遇难时的全部痛苦和全部光荣。在其后各世纪里，很多人从这样一幅救世主画像中汲取了力量和安慰。这幅作品表现的感情是如此强烈，如此清楚，以至于在路边的简陋神龛里和边远的农舍中都可以见到它的摹本，而那里的人们对艺术一无所知。尽管我们很喜欢内在感情如此强烈的表现，却不应该因此就对表现方法也许较难理解的作品掉头不顾。那位画耶稣受难图（图8）的中世纪意大利画家对耶稣受难一事感受之深切一定不亚于雷尼，然而我们必须首先学会理解他的绘画手法，然后才能了解他的感情。我们逐渐理解了那些互不相同的绘画语言以后，我们甚至有可能对表现方法不像雷尼的画那么明显的艺术作品更觉喜爱。正如一些人比较喜欢不爱多说多道、留有余意让人猜测的人一样，有些人喜爱留有余味让他们去猜测和推想的绘画或雕塑。在比较“原始”的时期，艺术家不像现在这样精于表现人们的面目和姿态，然而看到他们依然是那样努力表现自己想传达的感情，往往更加动人心弦。



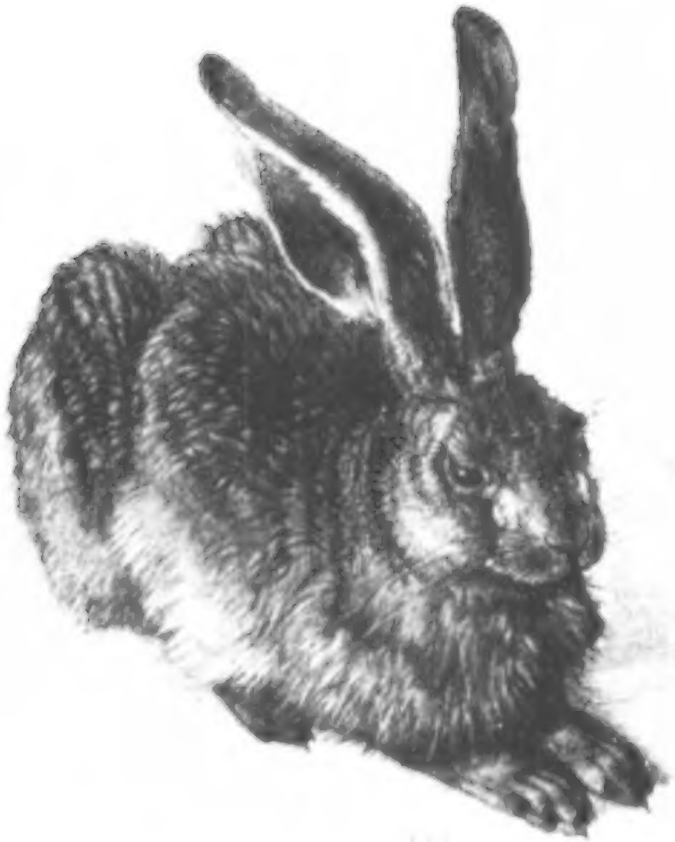
7. 圭多·雷尼：基督的头部，局部。约 1640 年。巴黎，罗浮宫。



8. 托斯卡纳的画师：基督的头部，耶稣受难像的局部。约公元 1270 年。佛罗伦萨，乌菲兹美术馆。

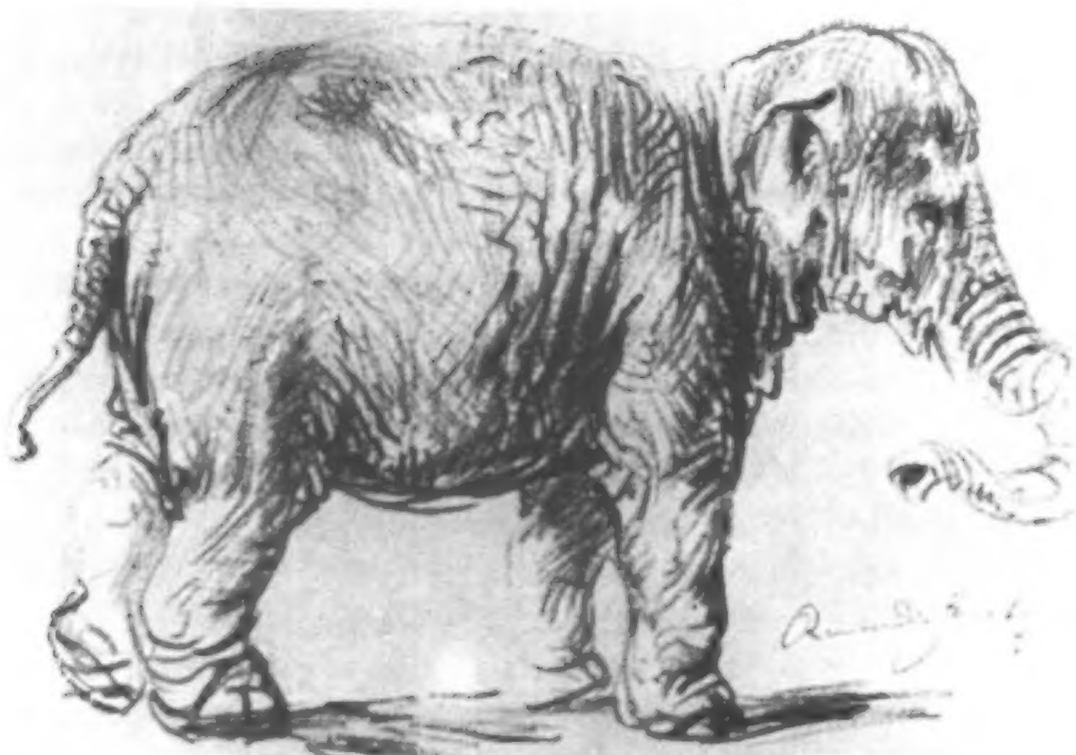
但是在这一点上刚刚接触艺术的人往往要遇到另一种困难。初学者乐于赞扬艺术家表现自己所见事物的技艺。他们最喜欢的是看起来“逼真”的绘画。我从不否认这样考虑十分必要，艺术家忠实地描绘视觉世界时，他的耐心和技艺确实值得赞扬。以往的伟大艺术家已经奉献出巨大的劳动，创作了精心记录每一个细节的作品。丢勒的水彩画稿《野兔》(图 9) 就是体现出如此耐心的最著名的实例之一。但是谁能说由于细部描绘较少，伦勃朗的素描《大象》(图 10) 必然相形见绌呢？伦勃朗不愧为奇才，寥寥的几道粉笔线条就使我们感到大象的皮肤皱襞重重。

但是，对于那些喜欢绘画看起来“真实”的人，主要还不是粗略的画风触犯了他们。他们更为厌恶的是他们认为画得不正确的作品，特别是年代距今较近的作品，因为这个时期的艺术家“本来应该高明一些了”。在讨论现代艺术时，我们依然能够听到人们抱怨它们歪曲自然，其实被指责的地方并非不可思议。看过迪斯尼［Disney］⑪动画片的人，或者看过连环漫画的人，对其中的奥秘无不了如指掌。他们知道，在这里或那里改动一下，歪曲一下，并不按照眼睛看见的样子去描绘事物有时倒是正确的。米老鼠 Miekey Mouse］看起来并不跟真老鼠维妙维肖，可是人们并不向报纸写信对鼠尾的长短愤慨不平。进入迪斯尼的魔法世界的人们并不为大写的**艺术**担忧。他们看动画片跟看现代绘画展览不同，未尝带有看画展时习以为常的偏见。然而，如果一个现代艺术家别出心裁地描绘事物，他就很容易被看成是画不出好东西来的蹩脚货。可是，不管我们对现代艺术家的看法如何，我们都可以毫无保留地相信他们有足够的知识，完全能够画得“正确”。如



9. 丢勒：野兔。水彩。1502年。维也纳，阿尔贝蒂纳藏画馆。

10. 伦勃朗：大象。1637年。维也纳，阿尔贝蒂纳藏画馆。





11. 毕卡索：母鸡和小鸡。布丰《自然史》插图，1942年出版。



12. 毕卡索：小公鸡。1938年。原为作者所藏。

果他们不那样画，其原因就可能跟瓦尔特·迪斯尼很相似。图11是著名的现代派艺术运动先驱者毕卡索为插图本《自然史》[Natural History]⑫画的一幅插图。他画的母鸡和毛绒绒的小鸡十分逗人，无疑谁也不能挑出毛病来。但是毕卡索在画一只小公鸡时（图12），就不满足于仅仅描摹出一只鸡的外形。他想画出它的争强好斗、它的粗野无礼和它的愚蠢无知。换句话说，他使用了漫画手法。然而这幅漫画是多么令人信服啊！

所以，如果我们看到一幅画画得不够正确，那么我们不要忘记有两个问题应该反躬自问。一个问题是，艺术家是否会无端地更改了他所看见的事物的外形。在本书下文讲述艺术的故事时，我们就会对艺术家进行更改的道理有较多的了解。另一个问题是，除非已经查明事实确是我们正确而画家不对，否则就不能指责一幅画画得不正确。我们都容易急不可待地作出结论，说“事物看起来并非如此”。我们有个很奇怪的习惯念头，总是认为自然应该永远跟我们司空见惯的图画一样。不久前有一个惊人的发现就是个很好的例证。世世代代的人都看见过马匹奔驰，参加过赛马和打猎，欣赏过表现马匹冲锋陷阵或者追随猎狗飞奔的绘画作品和体育图片。可是人们似乎都没有注意到一匹马在奔跑之中“实际显现出”什么样子。绘画作品和体育图片通常把它们画成四蹄齐伸，腾空飞驰——像十九世纪伟大的法国画家热里科[Gericault]⑬的名画《爱普松赛马》（图13）中画的那样。此画出世以后，大约过了五十年，照相机已经相当完善，足以快拍飞驰地奔马，而拍下的快照证明画家和他们的群众以往都弄错了⑭。没有一匹马奔跑的方式符合我们认为非常“自然”的样子。一匹马的四蹄离地时，马腿是交替移动，为下一次起步做准备（图14）。我们稍加考虑，就会明白若非如此马就难以前进。可是，当画家开始

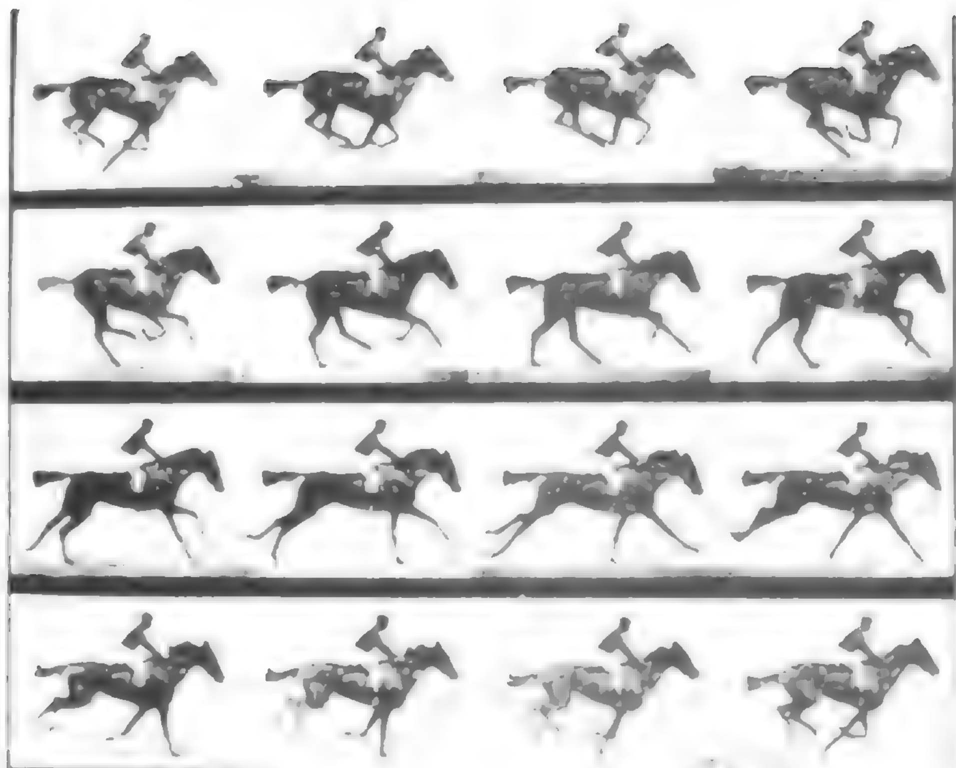


13. 热里科：埃普索姆的赛马。1820 年。巴黎，罗浮宫。

运用这个新发现，按照实际模样去画奔马时，人人都指责他们的画看起来不对头。

当然这是个极端的例子，但是类似的谬误绝不像人们所想象的那样绝无仅有。我们都倾向于把传统的形状或颜色当作不二法门。孩子们往往以为天上的群星必然是五角星的形状，虽然它们并非如此。坚持画中的天必湛蓝、草必青青的人就跟那些小孩子差不多。他们只要看到画面上出现了别的颜色就义愤填膺。可是，如果我们能把过去听说的什么青草蓝天之类的话统统置之脑后，就像从其他星球上起航探险刚刚飘临此地、第一次看见人间一样地去观看世界，我们就可能发现世间万物大可具有出人意外的颜色。有时画家就觉得自己分明是在进行这种探险航行。他们想重新观看世界，把肉色粉红、苹果非黄则红之类公认的观念和偏见完全抛开。那些先入之见当然不容易排除，但是在这方面最有成果的艺术家往往创作出最为振奋人心的作品。正是他们这些人教导我们在大自然中看到做梦也没有想到的新奇美景。如果我们肯于追随他们、效法他们，甚至仅仅凭窗向外一瞥，也会有震撼人心的奇异感受。

在欣赏伟大的艺术作品时，最大的障碍莫过于我们不肯摈弃陋习和偏见。一幅画若用未曾想到的方式去表现熟悉的题材，往往遭到责难，然而最振振有词的指责也不过是看起来不对头而已。对于一个故事，我们越是经常看到它用艺术形式表现出来，就越是坚信它必须永远依样画葫芦地加以表现。特别是涉及到圣经中的题材，情绪更加容易激昂。我们都知道圣经中根本没有告诉我们耶稣的外貌如何，而上帝本身也不能被想象为人的形状，我们也知道那些已经习以为常的形象是往昔艺术家们创造出来的，尽管如此，有一些人仍然总是认为背离那些传统的形状就是亵渎神明。



14. 题材同上。用现代照相机所拍摄的赛马的终点决胜场面。

事实上，往往是那些捧读圣经最虔诚、最专心的艺术家才试图在脑海中构思神圣事迹的崭新画面。他们努力抛开以往看到的一切绘画作品，开动脑筋想象小救世主躺在牲口槽里、牧羊人前来礼拜他的时候，想象一个打鱼人开始宣讲福音的时候，场面必定会是什么样子。一个伟大的艺术家这样竭力用崭新的眼光细读古老的经文，使不动脑子的人感到震惊和愤怒，这种事情是屡屡发生的。激起这种“公愤”的一个典型的例子，是卡拉瓦乔惹出的乱子；卡拉瓦乔是一位有大胆革新精神的意大利艺术家，从事艺术活动的时间大约在1600年左右。当时他受命给罗马一座教堂的祭坛画一幅圣马太的画。圣徒应该被画成正在那里写作福音，为了表示出福音是上帝的圣谕，还应该画一个天使正在为他的作品赋予超凡入圣的灵感。卡拉瓦乔当时是个坚定不屈、富于想象的青年艺术家，他苦苦地思索那个年迈的贫苦劳动者，一个小收税人，突然不得不坐下来写书时，场面必然会是什么样子。于是他把圣马太像（图15）画成这么一副样子：秃顶，赤着一双泥脚，笨拙地抓着一个大本子，由于不习惯于写作而感到紧张，焦灼地皱起眉头。在圣马太旁边，他画了一个年轻的天使，仿佛刚从天外飞来，像老师教小孩子一样，温柔地把着这位劳动者的手。卡拉瓦乔把画像交给预定要在祭坛上安放这幅作品的教堂时，人们认为这幅画对圣徒有失敬意，十分愤慨。这幅画像未被采用，卡拉瓦乔不得不重画一幅：这一次他不再冒风险了，完全遵从对于天使和圣徒的外表的传统要求（图16）。因为卡拉瓦乔惨淡经营力图画得生动有趣，所以第二幅画仍然不失为一幅佳作。但是我们觉得它不像第一幅画那样忠实而真挚。

这个故事表明了人们没有道理地厌恶并批评艺术作品会造成什么危害。更重要的是，



15. 卡拉瓦乔：圣马太。被拒绝的画本。约1598年。已毁，柏林，凯泽—弗里德里希美术馆旧藏。



16. 卡拉瓦乔：圣马太。被接受的画本，约1600年。罗马，圣路易吉·达依·弗兰切西教堂。

它让我们明确地认识到我们所谓的“艺术作品”并不是什么神秘行动的产物，而是一些人为另一些人而制作的东西。当一幅画镶入镜框、挂到墙上以后，它就显得远不可及了。在我们的博物馆里，展品——理所当然地——禁止触摸。但在当初，艺术品却是制做出来供人摩挲把玩的，它们被论价买卖，引起争论，也引起烦恼。我们还要记住，艺术品的每一个特点无不来自艺术家作出的某一项决定：也许他已曾为之深思熟虑，已经反复修改过；也许他曾经踌躇过，不知道是让那棵树留在背景中还是再把它涂抹掉；也许它曾经为那偶然得到的神来之笔而得意洋洋，它给耀目生辉的云彩添加了意外的光彩；当年他之所以画上那些形象，是在买主的力请之下不得不然。因为今天我们的博物馆和美术馆中墙上挂的绘画和雕像当初大都不是有意作为**艺术**来展出的。它们是为特定的场合和特定的目的而创作的，在艺术家着手工作时，那些条件都在他考虑之中。

但是，我们圈外人通常为之焦虑的那些观念，即美和表现的观念，艺术家却很少谈起。当然情况也不是一直如此，但是过去已有好多世纪是这样，现在也还是这样。这有部分原因是艺术家往往胆小怕羞，说“**美**”这类大话觉得不好意思。如果他们谈“表现他们的感情”，使用诸如此类的口号，就会觉得过于自命不凡了。他们把这些看作理所当然的东西，而且已经看出讨论起来没有益处。这是一个因素，似乎还是一个重要的因素；然而还有另一个因素。据我看，在艺术家日常为之发愁的一些事情之中，那些观念远远不

像圈外人所猜想的那样举足轻重。艺术家设计画面、画速写或者考虑他的画是否已经完工时，要把他发愁的事情形之为语言，远远不是那么简单的。他也许要说他发愁的是画得“合适”[right] 与否。于是，我们必须首先理解他用“合适”这个谦抑的小字眼寓意何在，才能开始理解艺术家实际追求的是什么。

我认为，我们只有借助于自己的体验，才能指望理解这一点。当然我们完全不是艺术家，可能从来也没有尝试画一幅画，也许连这种想法也没有。但是，这并不一定意味着我们所面临的问题跟艺术家生涯中存在的那些问题毫无相似之处。事实上，即使我使用的方式极为简陋，我也很想证明难得有什么人会跟那一类问题毫不沾边。在搭配一束花时，要搀杂、调换颜色，这里加上一些，那里去掉一些，只要做过这种事情，谁都会有一种斟酌形状和颜色的奇妙感受，但又无法准确地讲述自己在追求什么样的和谐。我们只是觉得这里加上一点红色就能使花束焕然改观，或者觉得那片蓝色单独看去还不错，但跟其他颜色不“协调”，再加上一簇绿叶也许就使花束顿时显得“合适”了。“不要再动它了”，我们喊起来，“现在十全十美了。”我承认，并不是人人都这么仔细地摆弄花束，但是几乎人人都有力求“合适”的事情。那种事情也许仅仅是要给某一件衣服配上一条合适的带子；也许有如为某一种搭配比例是否合适而费心，十分乏味，譬如说考虑自己的盘子里的布丁和奶油的比例配合得是否合适。然而，只要遇到这种事情，无论多么微不足道，我们都可能觉得增一分或者减一分就要破坏平衡，其中只有一种相互关系才是理当如此的。

一个人为鲜花、为衣服或者为食物这样费心推敲，我们会说他琐碎不堪，因为我们可能觉得那些事情不值得这么操心。但是，有些事情在日常生活中有时也许是坏习惯，因而常常遭到压制或掩盖，在艺术世界里却恢复了应有的地位⑯。在事关形状的协调或者颜色的调配时，艺术家永远要极端地“琐碎”，或者更恰当地说，要极端地挑剔。他有可能看出我们简直无法察觉的色调和质地的差异。而且，他的工作跟我们日常生活中可能遇到的那些事情相比，不知要复杂多少倍。他不仅需要平衡两三种颜色、外形或味道，而且还需要耍弄不知多少种。他的画布上大概有几百种色调和形状必须加以平衡，直到看起来“合适”为止。一块绿色可能突然显得黄了一些，因为它离一块强烈的蓝色太近了——他可能觉得一切都被破坏了，画面上出现了一个刺耳的音符。他必须从头再来。这个问题也许能使他痛苦不堪，他也许要用多少个不眠之夜去为之苦思冥想；他也许整天伫立在画前，尝试在这里那里添上一点色彩而后又把它抹去，尽管你我也许未曾察觉二者之间有什么差异。然而，一旦他获得成功，我们就都觉得他达到的境界已经无以复加，已经合适了——那是我们这个很不完美的世界中的一个完美的典范。

以拉斐尔的圣母像名作之一《草地上的圣母》[The Virgin in the Meadow]（图 17）为例。毫无疑问，它是美丽动人的；画面中的人物画得令人赞叹不已，圣母俯视着两个孩子，她的表情使人难以忘怀。但是，如果我们看一看拉斐尔为这幅画而作的那些速写稿⑰（图 18），我们就开始省悟原来这还不是他最费心力的地方。在他心目中，这些地方当然要这样画，他反复尝试，所追求的是人物之间的合适的平衡和使整个画面达到极端和谐境地的合适的关系。在左角的速写稿中，他想让圣婴一面回头仰望着他的母亲，一面走开。他试画了母亲头部的几个不同姿势，以便跟圣婴的活动相呼应。然后，他决定让



17. 拉斐尔：草地上的圣母。1505年。维也纳。美术史美术馆。

18. 拉斐尔：画页，出自带有四幅《草地上的圣母》草图的速写簿。1505年。维也纳。阿尔贝蒂纳藏画馆。



圣婴转个方向，仰望着母亲。他又试验另一种方式，这一次加上了小圣约翰，但是让圣婴的脸转向画外，而不去看他。后来他又作了另一次尝试，而且显然急躁起来，用好几个不同的姿势试画圣婴的头部，在他的速写簿中这样的画页有好几张，他在画页上反复探索怎样平衡这三个人物最好。但是，如果我们现在回过头来再看最后的定稿，我们就会发现他最终确实把这幅画画得合适了。在画面上物物各得其所，而拉斐尔通过努力探索最终获得的姿态与和谐显得那么自然，那么不费力气，几乎未曾引起我们的重视。而恰恰是这种和谐使圣母更加美丽，使孩子们更加可爱。

观察一位艺术家如此努力的追求合适的平衡是引人入胜的事情。但是，如果我们要问他为什么要这样画、那样改，他也许无法回答。他并不墨守任何成规；他只是摸索道路前进。在某些时期，确实有一些艺术家或批评家曾经想方设法总结他们的艺术法则；然而关于那些法则，事实总是证明，低手庸才试图循规蹈矩却一无所获，而艺术大师离经叛道却能获得一种前所未闻的新的和谐。伟大的英国画家乔舒亚·雷诺兹爵士在皇家美术学院［Royal Academy］向学生们讲演时说，蓝色不应该放到画面前景之中，应该留给远处的背景，留给地平线上飘渺消逝的山丘。据说他的对手盖恩斯巴勒当时就想证明这些学院规则往往都是无稽之谈。他画出名作《蓝衣少年》［Blue Boy］，其蓝色服装成功地跟背景中的暖褐色相对，赫然挺立在画面前景中央。

事实是根本不可能规定这种规则，因为一个人永远不能预先知道艺术家可能要达到什么效果。艺术家甚至有可能需要一个尖锐刺耳的音符。如果他偶然觉得那样做会合适的话。因为没有任何规则能告诉我们一幅画或一个雕像什么时候才算合适，大抵也就不可能用语言来准确地解释为什么我们会认为它是一件伟大的艺术品。然而这并不意味着一件作品跟其它任何作品都不分上下，也不意味着人们不能讨论趣味问题。即使没有其他益处，进行这种讨论毕竟还能促使我们去看看画，而我们越看就越能发现以前忽略的地方。我们的能力就会逐渐增长，逐渐感受到历代艺术家所追求的那种和谐。我们对那些和谐感受越深，就越能欣赏它们，这一点毕竟是不容忽视的。古老的格言说，趣味问题讲不清⑱。这样讲也许不错，然而却不能抹煞趣味可以培养这个事实。这又是一个人人都有体验的问题，大家都能在平凡的事情中加以验证。对于不常喝茶的人，一种混合茶跟另一种混合茶相比，喝起来也许完全一样。但是，如果他们有闲情逸致、有机会去品味那些可能存在的细微差异，就有可能成为地道的“鉴赏家”⑲，就能准确地辨别出他们所喜爱的那一品种和那一混合，而且他们的知识丰富起来，也必然有助于他们品尝和享受最精美的混合茶。

当然，艺术趣味跟饮食趣味相比，不知要复杂多少倍。它还不仅仅是发现各种细微的风味的问题，而是更严肃、更重要的问题。那些艺术大师毕竟把自己的一切都奉献给了艺术作品，备尝艰辛，呕心沥血，他们至少也有权力要求我们设法弄清他们所追求的是什么。

人们对艺术的认识过程永无止境，总有新的东西有待发现。当人们站在前面去观看它们的时候，那些作品似乎一次一个面貌。它们似乎跟活生生的人一样莫测高深，难以预言。那是它自己的一个动人心弦的世界，有它自己的独特法则和它自己的奇遇异闻。任何人都不应该认为自己已经了解了它的一切，因为谁也没有做到这一点。也许最重要不

过的就是这一点：我们想欣赏那些作品，就必须具有一颗赤子之心，敏于捕捉每一个暗示，感受每一种内在的和谐，特别是要排除冗长的浮华辞令和现成套语的干扰。由于一知半解而引起自命不凡，那就远远不如对艺术一无所知。误入歧途的危险确实存在。例如有这样的人，他们听了我在本章中试图阐述的一些简单的论点，知道有些伟大的艺术作品丝毫看不出明显的表现之美和正确的素描技法，可是他们陶醉于自己的知识，竟至故作姿态，只喜欢画得既不美又不正确的作品。他们总是害怕一旦承认自己喜欢那种似乎过于明显地悦目或动人的作品，就会被人认为是无知之辈。于是他们冒充行家，失去了真正的艺术享受，看到自己内心感觉有些厌恶的东西就说是“妙趣横生”。我不想对这一类误解承担责任。我宁愿人家完全不相信我的话，也不想让人家这样迷信盲从。

以下各章将要讨论艺术史，即建筑史、绘画史和雕塑史。我认为对这个历史有所了解可以帮助我们理解为什么艺术家要使用某种特殊的创作方式，或者为什么他们要追求某些艺术效果。特别是，这是一条很好的途径，能使我们对艺术作品的独特性质眼光敏锐，从而提高我们对细微的差异的感受能力。要想学会怎样欣赏艺术作品的独特价值，大概这是一条必由之路。然而没有一条道路没有偏差。人们常常看到有人手里拿着目录，漫步走过画廊。他们走到作品前面，一停脚步，就急忙去找它的号码。我们可以看到他们在翻书查阅，一旦找到了作品的标题或名字，就又向前走去。他们本来可以呆在家里不必出来，因为他们简直没有看画，不过查了查目录而已。这是一种脑力的“短路现象”，根本不是欣赏绘画。

对艺术史已经有所了解的人常常有掉入类似陷阱的危险。他们看见一件艺术作品以后，并不停下来观看，而是搜索枯肠寻找合适的标签。他们可能听说过伦勃朗享名于 Chiaroscuro [明暗对照法] ⑳—— 这是表示明暗的意大利术语—— 于是他们一见伦勃朗的画就很明智地点点头，含糊其词的念叨一句“绝妙的 Chiaroscuro”，然后漫步走向下面一幅画。我要对这种一知半解和摆行家架子的危险直言不讳，因为我们都容易犯这个毛病，而象本书这样的作品又能使它的危害变本加厉。我想帮助读者打开眼界，不想帮助读者解放唇舌。妙趣横生地谈论艺术并不是什么难事，因为评论家使用的词语已经泛滥无归，毫无精确性了。但是，用崭新的眼光去观看一幅画，大胆地到画面中寻幽探胜却是远为困难而又远为有益的工作。人们在这种探险旅行中，可能带回什么收获来，这是无法预料的。

第一章 奇特的起源

史前期和原始民族；古代美洲



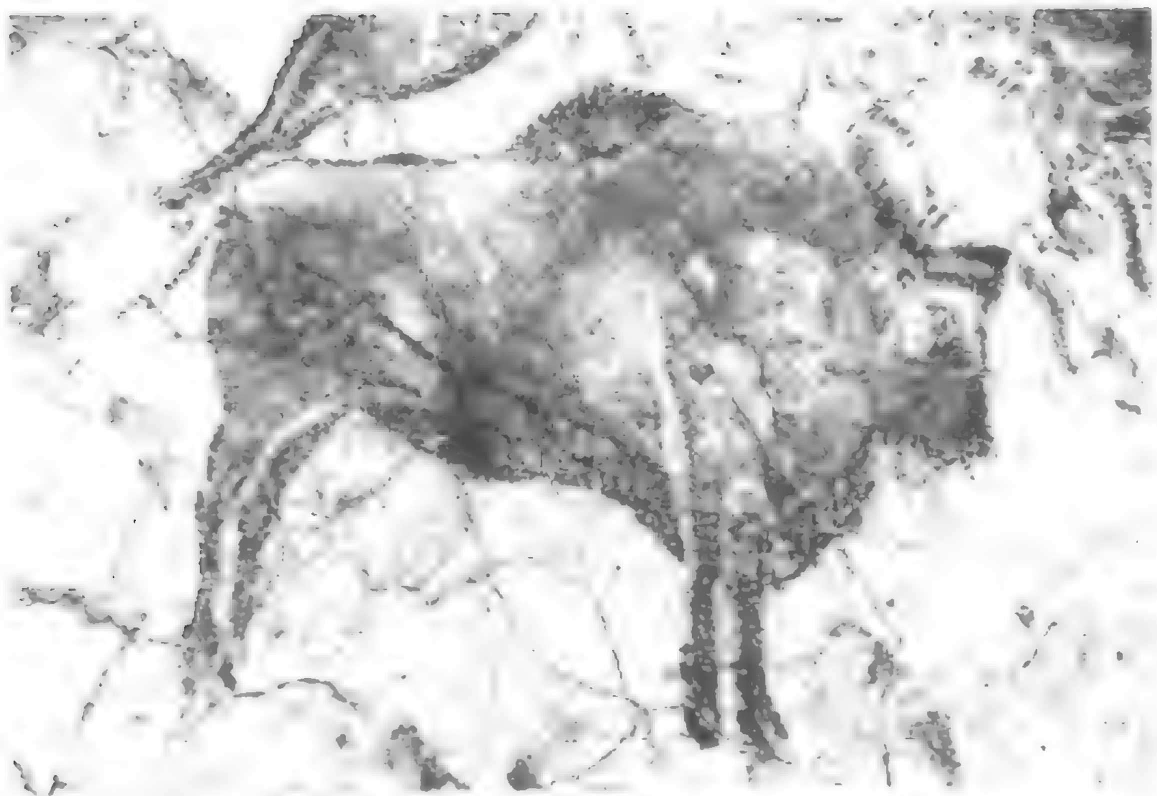
19. 法国拉斯科山洞，洞顶周围有画。约 15000 年以前。

我们对于艺术如何起源跟对于语言如何产生一样不甚了了。如果我们所说的艺术是指建庙筑屋、绘画雕塑或编织图案这类工作，那么全世界就没有一个民族没有艺术。但是，如果我们所说的艺术是指一些精美的的奢侈品，摆在博物馆和博览会上供人欣赏的展品或专供高级客厅陈设的华贵装饰，那就必须理解艺术一词的这种涵义是近世的发展，以往许许多多伟大的建筑家、画家或雕塑家做梦也没有想到。我们考虑一下建筑的情况，就最能体会到对于艺术的理解今昔确有这一差别。我们都知道世间有漂亮的建筑物，其中有一些还是当之无愧的艺术品。但是世界上很难找到一座建筑物没有特定的建造目的。把那些建筑物用作礼拜和娱乐的场所或用作居室的人，首先是以实用的标准对它们加以评价。然而与此同时，他们也可能喜欢也可能不喜欢那座建筑物的设计或结构比例，也可能赞赏优秀的建筑家为把建筑物建造得既实用又“合适”而花费的心血。过去对绘画和雕塑往往也是这种态度。它们不是仅仅被当作纯粹的艺术作品，而是被当作有明确用途的东西。不知道盖房是为了满足什么要求，人们就难以对房屋作出恰当的鉴定。同样，如果我们完全不了解过去艺术必须为什么目的服务，也就很难理解过去的艺术。我们上溯历史走得越远，时代期待艺术服务的目的就越明确，也越离奇。我们离开城镇到乡村

去，最好离开我们文明化的国家到生活方式跟我们远祖相近的民族中去，遇到的情况就跟过去相同。我们称那些人为“原始人”倒不是因为他们比我们单纯——其实他们的思考过程往往比我们复杂——而是因为他们比较接近人类当年起源的状况。在那些原始人中，就实用性而言，建筑和制像［image-making］①之间没有区别。他们建造茅屋是为了遮身避雨、挡风防晒，为了躲避操纵这些现象的神灵；制像则是为了保护他们免遭其他超自然力量的危害，他们把那些超自然力量看得跟大自然的力量一样地实有其物。换句话说，绘画和雕塑是用来行施巫术的。

除非我们能设法体会原始民族的心理，弄清楚到底是什么经历使得他们不把画当作美好的东西去观赏，却当作富有威力的东西去使用，否则我们就不能指望会理解艺术的那种奇特的起源。我认为那种心理实际上不难体会。只要我们愿意不欺骗自己，愿意看看我们身上是不是也还保持着某些“原始”的东西，就足以解决问题。我们不讲冰河时代，且从自身开始。假设我们从今天的报纸上得到一张自己心爱的夺标者的照片，我们愿意拿一根针戳去他的眼睛吗？我们能像在报纸上别的什么地方戳了个窟窿一样无动于衷吗？我看不会的。无论我那清醒的头脑是怎样明了我对相片的所作所为无伤于我的朋友或英雄人物，我还是隐隐约约地感到对损坏相片心有抵触。不知在哪里还是存在一种荒唐的心理，觉得对相片的所作所为就是对本人的所作所为。于是，如果我没有讲错，这种古怪、荒唐的思想一直到原子能时代，甚至在我们中间实际也还没有消除，大概也就无怪乎在所谓原始民族中间几乎普遍存在这种思想了。世界各地的巫师、巫婆已曾尝试用这种方式行施巫术——他们制成仇人的小人像然后刺穿那个倒霉的偶像的心脏或者烧掉它，指望仇人会因此而遭殃②。就是英国在盖伊·福克斯节［Guy Fawkes Day］③所烧的盖伊像也是这种迷信的残余。原始人对什么是实物、什么是图画往往更不清楚。有一次，一位欧洲艺术家在非洲的一个乡村画了一些牛的素描，当地居民很难过地说：“如果你把它们随身带走，我们靠什么过日子呢？”

这些古怪的思想都是很重要的，因为它们可以帮助我们理解现存的最古老的画。那些画的古老程度足以跟人类技艺的任何一种遗迹相比。可是，十九世纪在西班牙和法国南部的穴壁和岩石上最初发现它们时（图 20），考古学家一开始不相信这样生动逼真的动物图画竟会出自冰河时代的人④。在那些地方逐渐又发现了简陋的石头工具和骨头工具，人们越来越肯定那些野牛、长毛象和驯鹿图画确实是那些远古人刻划或绘制出来的；他们捕捉的就是那些动物，所以对它们那么熟悉。我们游历那些山洞时，有时要穿过低狭的通道，一直深深地进入幽暗的山腹之中，突然间看到向导的手电筒一闪，照亮了画出的一只公牛：这种经历很不寻常。有一点是相当清楚的：要是仅仅为了装饰那样一个不便出入的地方，谁也不会一直爬进那可怕的地下深处⑤。而且，除了拉斯科洞窟［the cave of Lascaux］中的一些画以外（图 19，图 21），那些图画很少有清清楚楚地分布在洞顶和洞壁上的。相反，它们有时是一个紧接着一个地绘制或刻划，没有什么明显的顺序。对于这些现象，最近情理的解释仍然是：这就是对图画威力的那种普遍信仰所留下的最悠久的古迹；换句话说，那些原始狩猎者认为，只要他们画个猎物图——大概再用他们的长矛或石斧痛打一番——真正的野兽也就俯首就擒了⑥。



20. 野牛。发现于阿尔泰米拉山洞（西班牙）。约 15000 年以前。

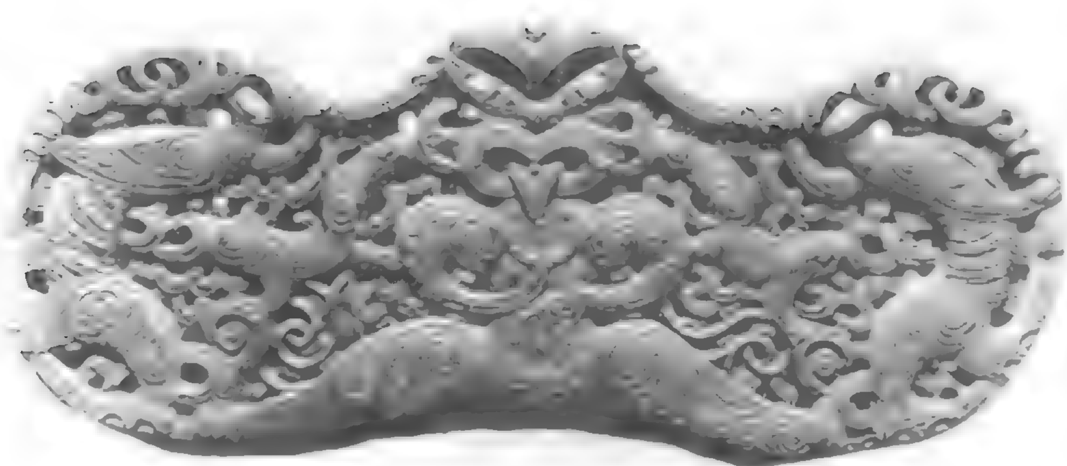


21. 画在拉斯科的洞顶的动物图。约 15000 年以前。

当然这只是猜想。但是现代有些原始民族还保留着古代的风俗，他们对艺术的使用颇能为这个猜测作征。不错，就我所知，我们现在看不到任何人还在试图一模一样地行施这种巫术；但是对于那些原始民族，艺术大都也还是跟人们对图象作用的类似看法息息相关。现在还有些只使用石器工具的原始民族出于行施巫术的目的，在岩石上刻划动物图形。还有一些部落有固定的节日，届时人们打扮成动物，模仿动物的动作跳神圣的舞蹈。他们也相信这种方法会莫明其妙地赋予他们力量去制服猎物。有时，他们甚至相信某些动物通过某个神话跟他们联系在一起，相信整个部落是狼族，是乌鸦族，或者是青蛙族。这些事情听起来真是奇怪，但是我们绝不能忘记，即使是这些想法也不是完全跟我们的时代绝缘，并不像人们可能想象的那样。罗马人相信罗慕洛［Romulus］和勒莫［Remus］⑦是被一只母狼哺育的，他们还在罗马的朱庇特神庙［Capitol］树立了母狼的铜像。就是现在，他们也还有一只活母狼豢养在朱庇特神庙台阶旁边的笼子里。虽然在特拉法加广场［Trafalgar Square］现在没在豢养活狮子——但是不列颠之狮却一直保留在《笨拙》周刊［Punch］之中，生机盎然。当然那是一种纹章或卡通⑧的象征手法，跟部落人对图腾⑨（他们称自己的动物亲属为图腾）所持的极为严肃认真的态度之间还有重大的区别。因为他们有时好像生活在一种梦幻的世界里，在那种世界里他们能够既是人，同时又是动物⑩。许多部落有特殊的仪式，在那些仪式上他们要戴上制成那些动物模样的面具⑪。他们一旦戴上面具，似乎就觉得自己已经转化了，变成了乌鸦或熊了。这倒很像孩子们扮演海盗和侦探，一直玩得入了迷，不知道游戏和现实的界限了。但是对于孩子们说来，周围总是成年人的世界，成年人会告诉他们“别这么吵闹”，或者“快到睡觉的时候了”。对于原始部落说来，不存在这样一个另外的世界来破坏他们的幻觉，因为部落的全体成员都参加舞蹈和仪式，扮演着他们异想天开的把戏。他们都从前辈那里知道了那些活动有什么重大意义，深深地沉溺在里面，以致没有什么机会跳到圈外，用批判的眼光看一看自己的行动。我们大家都有自己认为是天经地义的信仰，跟“原始人”对待他们的信仰的态度一般无二。所以别人要是不问起来，我们甚至感觉不到自己还具有那些信仰。

这一切也许看起来跟艺术没有什么关系，然而事实上这些情况对于艺术有多方面的影响。艺术家的许多作品就是打算在这些古怪仪式中使用的，于是重要的就不是雕塑或绘画按我们的标准看来美不美，而是它能不能“发挥作用”；也就是说，它能不能实施所需要的巫术。加之，艺术家是为本部落的人工作，本部落的人完全清楚每一种形状或每一种颜色代表什么意思。他们期望于艺术家的不是去改变那些东西，而是运用他们的全部技艺和全部知识去完成他们的工作罢了。

我们还是不必远求就能想到类似的事情。国旗并不是被当作一块颜色美观的布，不能由制作者随心所欲地去径自更改；结婚戒指也不是被当作一件首饰，不是我们认为怎样适宜就怎样去佩戴、去改换。可是，即使在我们生活中已规定好的礼仪和习惯之中，也还是给趣味和技艺留下一定的选择和活动的余地。我们来考虑一下圣诞树。它的主要特征已由习俗确定下来。事实上，家家户户都有自己的传授和自己的嗜好，不能违背，否则那些圣诞树看着就不合适。尽管如此，到了布置圣诞树的重要时刻，仍然留有许多地方需要拿主意，这个树枝要不要点枝蜡烛？树顶上的金银箔够了没有？这颗星星是否显



22. 毛利人酋长房子的木头过梁上的雕刻。伦敦，大英博物馆。

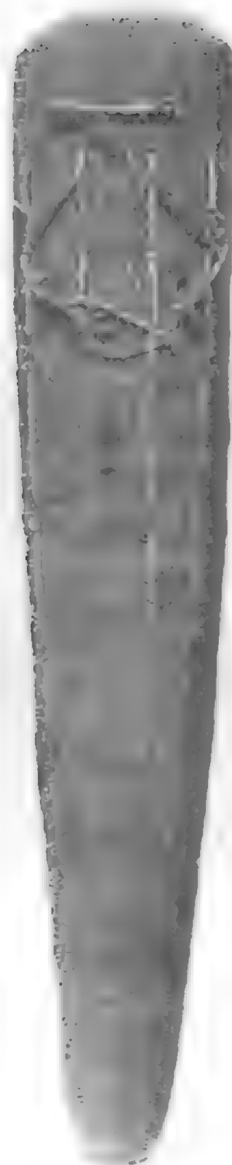
得太大或这一边是否装饰太多？对于局外人，大概这一切行动会显得相当古怪。他可能认为没有金银箔圣诞树就会好看得多。但是在我们这些知道其意义的人看来，按照我们的观念装饰圣诞树就是一件大事了。

原始艺术作品就是按照这种预先确定的方式办事的，可是仍然给艺术家留有表现自己气质的余地。有些部落的工匠掌握的技术确实惊人。在谈起原始艺术时，我们绝不应该忘记这个字眼并不意味着艺术家对技艺仅仅具有原始的知识。相反，许多地处偏僻的部落在雕塑、编篮、制革方面，甚至在金属制造方面，都已练出真正惊人的技艺。如果我们知道那些工作使用的是多么简陋的工具，那就不能不感到惊讶，那些原始工匠通过几百年的专业磨练对技术是那么有耐心，有把握。例如，新西兰的毛利人［Maoris］在木刻方面就能做出地地道道的奇迹（图 22）。当然，一件东西难于制作不一定就能说明它是一件艺术品。不然，在玻璃瓶里制作航船模型的人就要跻身于最伟大的艺术家之列了。但是，部落人技术水平的这一表现应能引起我们的注意，不要以为他们的东西看起来不顺眼就是由于他们的手艺不过如此。与我们不同之处不是他们的技艺水平，而是他们的思想观念。从一开始就理解这一点是十分重要的，因为整个艺术发展史不是技术熟练程度的发展史，而是观念和要求的变化史。日益增多的证据说明在一定条件下部落艺术家的作品完全能够正确地表现自然，跟西方大师的最精巧的作品相比毫无逊色。几十年前在尼日利亚发现了一些青铜头像（图 23），酷肖黑人，简直想象不到它们竟是那样逼真。看来铜像已有数百年之久，没有任何证据表明当地艺术家的技艺是跟外地人学来的。

既然如此，那么多部落艺术品看起来完全生疏，有可能是什么原因呢？我们又应该考虑自身和我们都能做到的实验了。我们拿一块纸或吸墨纸，在上面随便涂抹出一张脸的乱画之物［doodle］⑫来。只给头画一个圆圈，给鼻子画一道，给嘴画一道。然后看看这个没有眼睛的乱画之物。它是不是显得不胜悲伤呢？那可怜的家伙看不见东西呀。我们觉得非“给它眼睛”不可了——而当我们画了两个点，它终于能看我们时，又是多么大的宽慰呀！在我们看来，这一切纯属笑谈，但是在土人就并非如此。在木头柱子上刻出简单面孔以后，在他看来，柱子就完全变化了。他觉得木头柱子似乎已经变成了它的魔力的标



23. 黑人青铜头像。出土于尼日利亚。大约已有 400 年之久。伦敦，大英博物馆。



24. 战神奥罗像。出自塔希提。用草帽辫在木头上编成。伦敦，大英博物馆。

志。一旦有眼看东西，也就没有必要再让它更像真人了。图 24 是波利尼西亚的“战神”像，叫做奥罗 [Oro]。波利尼西亚人本来是杰出的雕刻手，可是他们显然感觉没有必要让它成为正确的人形。我们看见的一切不过是块缠着草辫的木头，只有眼睛和手臂由草辫大略表示出来而已。可是我们看到这些就足够了，足以使柱子显出具有神秘力量的样子。我们现在也还没有真正进入艺术领域，然而乱画之物的实验还可能给我们更多的教益。现在我们用各种可能的方式去改变我们涂抹出的面孔的形状。我们来改变眼睛的样子，从点改成十字或别的什么形状，叫它一点也不像真眼睛。我们把鼻子画成圆圈，把嘴画成涡卷形。只要它们的相对位置大致照旧就不会有什么影响。于是，对于土著艺术家来说，这一发现可能大有意义。因此这就教给他用自己最喜欢和最顺手的形状去构成人物或面



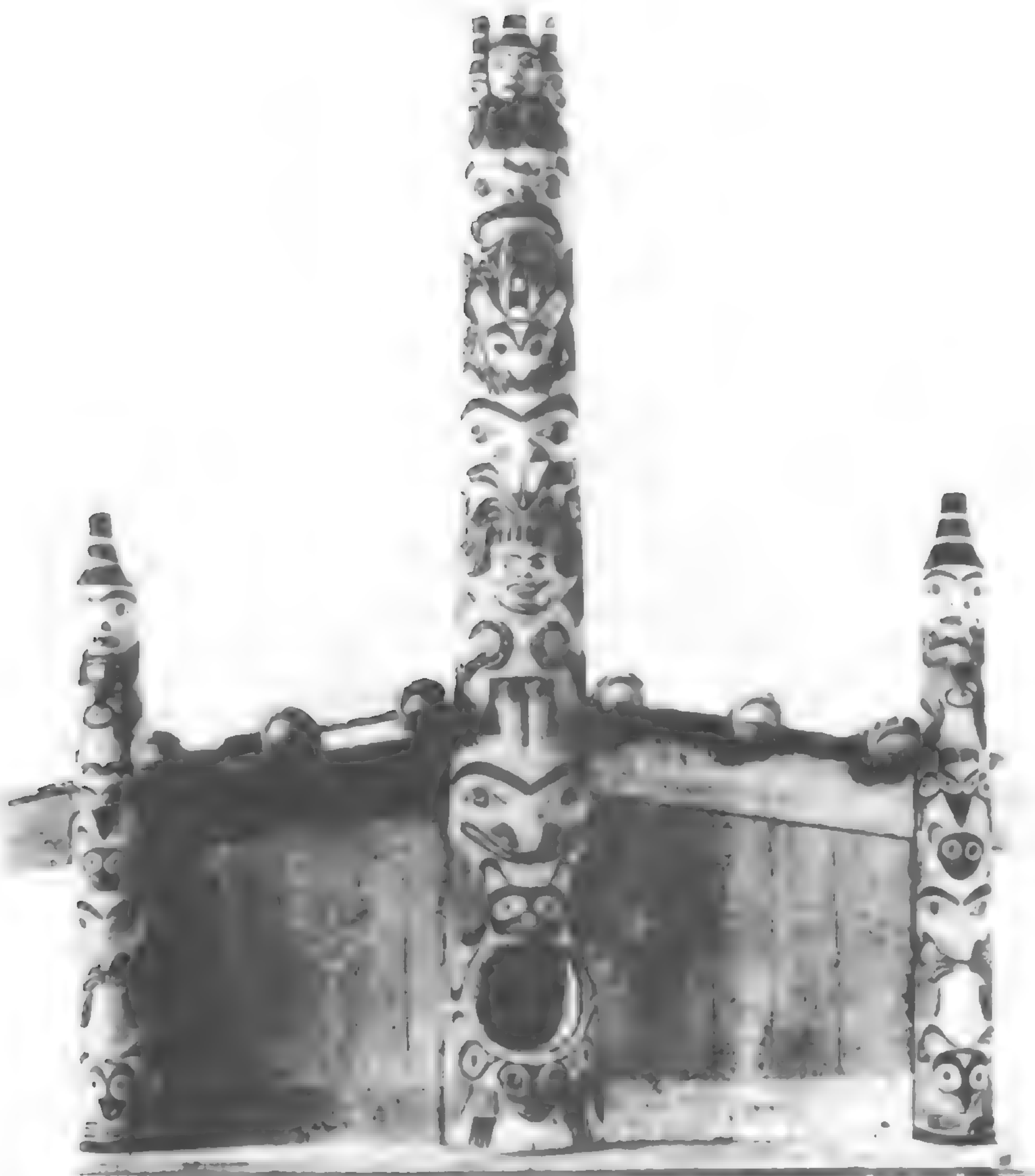
25. 满面血污的吃人山魈。仪礼面具。出自阿拉斯加，柏林，民俗学博物馆。



26. 仪礼的面具。出自新几内亚埃利马县。秘密社团的成员所穿。伦敦，大英博物馆。

孔。结果或许不大像实物，但它会保持一种图案［Pattern］的统一与和谐，我们最初的乱画之物就缺少这一点。图 26 是新几内亚的一个面具。这个面具可能并不好看，不过也不打算让它好看——它是准备用在仪式上，让村里的小伙子装扮成幽灵去吓唬女人和小孩的。然而，无论在我们看来这个"幽灵"是多么古怪或多么可憎，艺术家的手法总还是有叫人满意的地方，他是用几何图形组成了这幅面孔。

世界上有些地方的原始艺术家已经创立了一套套精细的方法，用这种装饰性的样式去表现他们神话中的各种人物和图腾。例如在北美印第安人［Red Indians］当中，艺术家既相当敏锐地观察自然形状，又无视我们所谓的事物的真实外形。他们是猎人，当然对鹰嘴和河狸耳朵到底是什么形状了如指掌，比我们大家都清楚得多。但是他们认为只要



27. 海达人（北美印第安人）首长的房子。模型。纽约，美国自然史博物馆。

一个这样的特征就足够用的了。一个面具上有个鹰嘴就是一只鹰。图 27 是北美印第安人中的海达人［Haida］的一个酋长的房屋模型，前面有三根所谓图腾柱。我们只能看出它是乱七八糟的一堆难看的面具，而土著人却能看出这个柱子画出了他们部落的一个古老的传说。也许在我们看来，这个传说本身跟它的表现方法一样，离奇怪诞，支离破碎。土著人的看法却跟我们不同，我们现在对这一点应该不以为奇了。

从前在格威斯·康镇［Gwais Kun］有个年轻人，整天赖在床上混日子，最后他岳母说话了；他感到羞愧，离家出走，打定主意要把湖中以人和鲸鱼为食的妖怪杀死。在一只神鸟的帮助下，他用一棵树干设下机关，上面吊着两个小孩作为诱饵。妖怪被捉住，年轻人就披上妖怪的皮去捉鱼，并且定时把鱼放到那位爱挑眼的岳母家



28. 死神头部（石膏模型），洪都拉斯，科潘，出自玛雅人祭坛。约公元 504 年。用大英博物馆藏的模子复制。

家的台阶上。他岳母为这些飞来之物得意忘形，竟至以为自己是法力无边的巫婆。最后年轻人对她讲明真情，她羞愧而死。

这个故事中的所有人物都刻画在中间的柱子上。入口下面的面具是妖怪素常吃掉的鲸鱼之一。入口上面的大面具是妖怪；其上的人形是倒霉的岳母的形象。在她的上面带有喙的面具是帮助英雄的那只神鸟，再往上才是英雄本人，身披妖怪皮，带着捕来的鱼。顶端的人物形象是英雄用作诱饵的孩子。

我们很容易把这样一件作品当作一时异想天开的产物，但在制作这类东西的那些人看来，却是一件庄严的工作。土著人使用原始工具雕刻出这些巨大的柱子来就需要年头，有时全村的男人都要帮着干。因为那是有权有势的酋长的房舍的标志和荣耀。

如果不加解释，我们就无从理解倾注了这么多深情和劳动的雕刻品到底表示什么意思。原始艺术作品往往如此。图 25 那种面具也许使我们觉得巧妙诙谐，但它的寓意却恰恰不是好玩。它表示一个吃人的山魈，满面血污。但是，尽管我们也许不理解它的意思，却仍然能欣赏它周到细致地把自然的形状改变为一个协调的图案。从艺术的这一奇特起源时期起，就有许许多多这样的伟大艺术作品，也许永远也不知道究竟它们的寓意何在，然而我们却仍然能够赞赏它们。古代美洲的伟大文明遗留给我们的一切就是它们的“艺术”。我给这个词加上了引号，倒不是由于那些神秘的建筑和图象缺乏美感——有些还是颇有魅力的——而是由于我们不应该用这样的观念去对待它们，以为制作它们的目的是开心或是“装饰”。现在洪都拉斯的科潘［Copan］遗址有一个祭坛，上面有个可怕的死神头部的雕刻（图 28），它使我们想起那些民族过去由于神圣仪式的需要，竟然骇人听闻地以活人献祭。不管对于这种雕刻的精确意义所知如何之少，发现那些作品并且试图探赜索隐的学者已经作出了令人感动的努力，告诉了我们许多东西，足以把它们跟其他原始文化作品相比了。当然那些人不是通常所理解的原始人。当十六世纪西班牙和葡萄牙征服者到美洲时，墨西哥的阿兹特克人［Aztecs］和秘鲁的印加人［Incas］正在治理着强大



29. 阿兹特克的雨神特拉劳克。制作时间在他们被征服之前。柏林，民俗学博物馆。



30. 独眼人头形状的粘土容器。秘鲁甲玛流域出土。约公元 500 年。伦敦，大英博物馆（加夫伦藏品）。

的帝国。我们还知道其前若干世纪，中美的玛雅人［Mayas］也已建成了巨大的城市，创立了一套丝毫也不原始的文字和历法制度。正如尼日利亚的黑人那样，在哥伦布到达之前，美洲人就已经完全可以栩栩如生地描绘人的面孔了。而古代秘鲁人喜欢把一些容器制作成人头形状，酷肖自然，令人惊叹（图 30）。如果说那些文明中的大多数作品，在我们看来都显得生疏而不自然，那么原因就在于它们要表达的那些观念之中。

图 29 是墨西哥的一个雕刻，据认为作于阿兹特克时代⑬，它是当地被征服之前最后一个时代。学者认为它代表雨神，名叫特拉劳克［Tlaloc］。在那些热带地区，雨经常是人们生死攸关的问题；因为没有雨水庄稼就会颗粒不收，人们就可能死于饥馑。这就难怪他们把雷雨之神想象为狰狞强悍的凶神恶煞了。在他们想象之中，天空的闪电好像巨蛇，所以不少美洲民族认为响尾蛇是强有力的神物。如果我们对特拉劳克的形象细加审视，就可看出事实上它的嘴是由两个响尾蛇的头面对面构成的，大毒牙从嘴里伸出来，而它的鼻子也像是绞在一起的蛇身构成的。大概连它的眼睛也可以看作是盘绕起来的蛇。我们现在看到，以指定的形状“构成”人面和我们的逼真的雕刻这两种观念之间可以有多么大的距离。对于他们有时采用这种作法的原因，我们也略有所知了。用体现闪电力量的

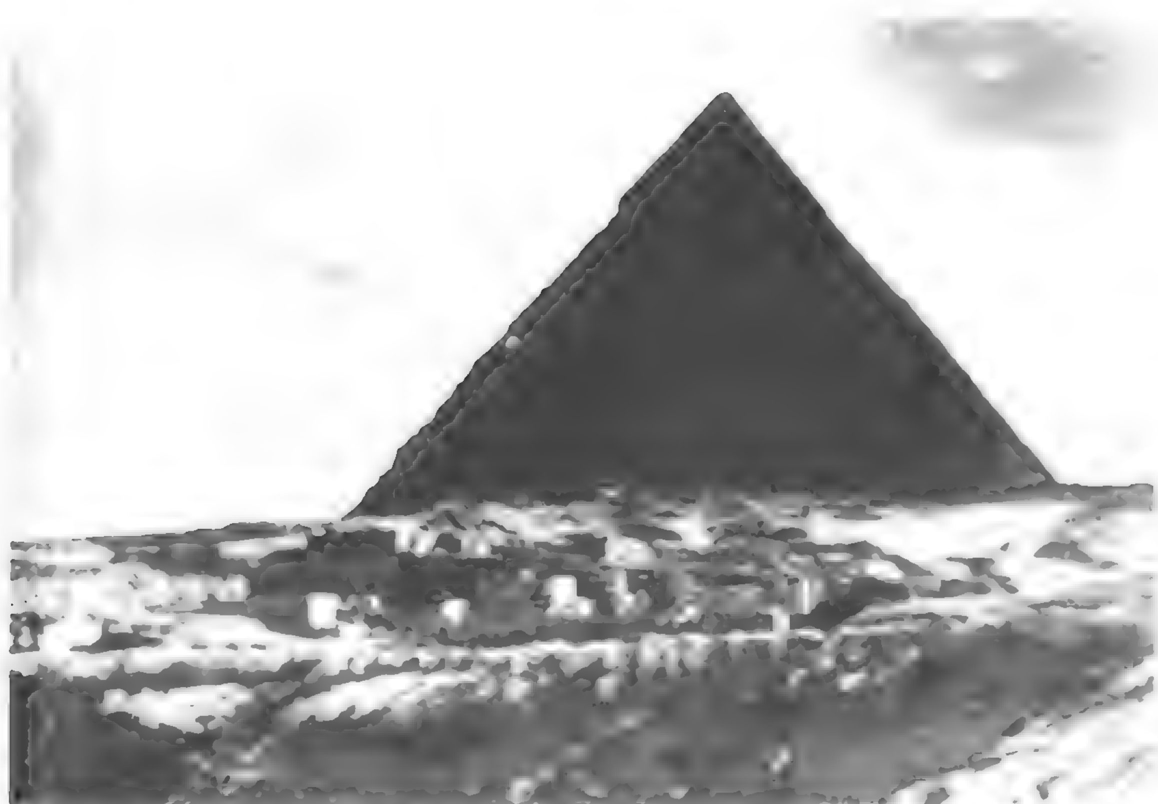
神蛇躯体组成雨神像自然很相宜。如果我们设法体会一下制作这些奇怪的偶像出于什么心理，就有可能开始理解在那些早期文明中制像不仅跟巫术和宗教有关，而且也是最初的文字形式。在古代墨西哥艺术中，神蛇不仅仅是响尾蛇像，还能引伸为闪电的标记，于是成了一个字，由它能记下雷雨，或许还能召唤雷雨。我们对这些神秘的起源所知有限。但是，如果我们想理解美术发展史，那么有时想一想书画同源自有益处⑭。



31. 澳大利亚土著人在岩石上画作为图腾标记的负鼠图。

第二章 永恒的艺术

埃及，美索不达米亚，克里特



32. 基萨大金字塔。约公元前 2700 年。

地球上处处都有某种形式的艺术。不过艺术的发展作为一种持续不断的奋斗过程，其历史却并不始于法国南部的洞穴，也不始于北美的印第安人。那些奇特的起源时期跟我们今天之间，没有一个直接的传统能把它们联系起来。但是，我们今天的艺术，不管是哪一所房屋或者是哪一张招贴画，跟大约五千年前尼罗河流域的艺术之间，却有一个直接的传统把它们联系起来，从师傅传给弟子，从弟子再传给爱好者或摹仿者。我们下面就将看到希腊名家去跟埃及人求学，而我们又都是希腊人的弟子。于是，埃及的艺术对我们就无比重要。

众所周知埃及是金字塔之国，那些岩石之山像饱经风霜的里程碑一样，遥遥地矗立在历史的地平线上。不管看起来多么遥远、多么神秘，它们还是向我们诉说了许多自身旧事。它们告诉我们：一个国家被彻底地组织起来，所以有可能在一个孤家寡人的有生之年垒起那些大山；它们告诉我们：国王有钱有势，他们能够强迫成千上万的劳动者和奴隶为他们年复一年地辛苦劳动，开采石头，拉到工地，然后再用最原始的方法去搬运挪动，直到坟墓里能收葬国王为止。没有一个国王，也没有一个民族，仅仅为了树碑立传就下这么大的本钱，找这么大的麻烦。事实上，我们知道金字塔在那些国王及其臣民

眼里自有其实际意义。国王被认为是掌握权力统治臣民的神人。在他离开人间以后，他就又升天归位。金字塔高耸入云大概会帮助他飞升。不管如何，金字塔总还能保持他的金身不坏。因为埃及人相信，如果灵魂要在冥界继续生存，就不能不保留遗体。他们所以要精心设法防止尸体腐烂，在身上涂药处理，再用布条缠起来，其原因就在这里。垒起金字塔是为了保存国王的木乃伊，以便把他的遗体盛在石棺里，放到高大的石山的正中央。他们还在墓室里写满符咒，帮助他到另一个世界里去①。

但是，除了这些最古老的人类建筑遗迹以外，还有其他事情能说明古老的信仰在艺术史上所起的作用。埃及人认为只保留遗体还不够。如果国王的写真也被保留下来，那么他就会倍加可靠地永远生存下去了。于是他们叫雕刻家用坚不可摧的花岗岩雕成国王的头像，放到无人可见的坟墓中，在那里行施它的符咒以帮助国王的灵魂寄生于雕像之中，借助于雕像继续生存下去。在埃及，雕刻家一词当初本义就是“使人生存的人”。

起初这些礼仪专门用于国王，但是不久王室宗亲就在国王墓地的周围整整齐齐地修起了一排排较小的坟墓。渐渐地，自尊自重的人个个都得给自己在冥界作准备了，叫人修一座昂贵的坟墓以便盛自己的木仍伊和写真像，让灵魂能在那里安居，享受供给死者的食品和饮料。金字塔时代（即“旧王朝”的第四王朝）的那些早期肖像，有一部分可以归入埃及艺术的最佳之作（图 33）。它们又庄重又朴素，使人难以忘怀。我们看到雕刻家并没有试图讨好由他制像的人，没有试图保留他们一时的风姿。他只关心基本的东西，次要的细节一概略去。也许正是由于他把注意力完全集中于人头的基本形状，所以那些肖像今天还是如此动人。它们尽管有如几何图形那样刻板，但是并不原始，不同于第一章论及的土人面具（图 25，图 26）。也不像尼日利亚艺术家的自然主义肖像（图 23）那样逼真。对自然的观察跟全体的匀整二者相互兼顾，达到合理的平衡，以致肖像给我们的印象是既真实，却又古老而悠久。

几何形式的规整和对自然的犀利观察二者相结合，这是一切埃及艺术的特点。我们从装饰坟墓墙壁的浮雕和绘画中可以很好地考察这一点。不错，“装饰”这个词可能很难用于这种艺术，因为除了死者的灵魂以外，这种艺术无意给别人观看。事实上，那些作品也不想让人欣赏，它们也是意在“使人生存”。在残忍的上古时期曾经有个惯例，有权有势的人物死后，让他的仆役和奴隶陪葬。牺牲他们为的是让死者能带着一批合适的随从进入冥界。后来，这些恐怖行为不是被认为太残忍，就是被认为太奢侈，于是艺术就来



33. 男子头像。石灰石。出自基萨的一个墓室，约公元前 2700 年。维也纳，美术史美术馆。



34. 池塘。出自底比斯的一个墓室。约公元前 1400 年。伦敦，大英博物馆。

帮忙，把图象献给人间的伟大人物，以此代替活生生的仆役。在埃及坟墓中发现的图画和模型就跟这种想法有关，为的是让灵魂在另一个世界有得力的伙伴。

这些浮雕和壁画给我们提供了极为生动的生活画面，跟几千年前埃及的实际生活情况一样。可是，第一次观看它们时，大概会觉得茫茫然不可理解。其原因是，在表现现实生活方面，埃及画家的方式跟我们大不相同。这大概跟他们的绘画必须为另一种目的服务有关系。当时最关紧要的不是好看不好看，而是完整不完整。艺术家的任务是要尽可能清楚、尽可能持久地把一切事物都保留下来，所以他们并不打算把自然描绘成从偶然碰上的角度看到的样子。他们是根据记忆作画，所遵循的一些严格的规则使他们能把要进入画面的一切东西都绝对清楚地表现出来。事实上，他们的做法很像画地图，不像作画。图 34 是个简单的例子，可作说明，画中绘着一个有池塘的花园。如果叫我们来画这么一个母题 [motif] ②，就可能不知从哪个角度去表现才好。树木的形状和特点只有从侧面才能看得清清楚楚，而池塘的形状却只有从上面才能看见。埃及人处理这个问题时内心没有任何不安。他们会径直把池塘画成从上面观看时的样子，把树木画成从侧面观看时的样子。然而池塘里的鱼禽若从上面观看则很难辨认，所以就把它们画成侧面图。

在这样简单的一幅画里，我们很容易理解艺术家的作画过程；小孩就经常使用类似的

—35

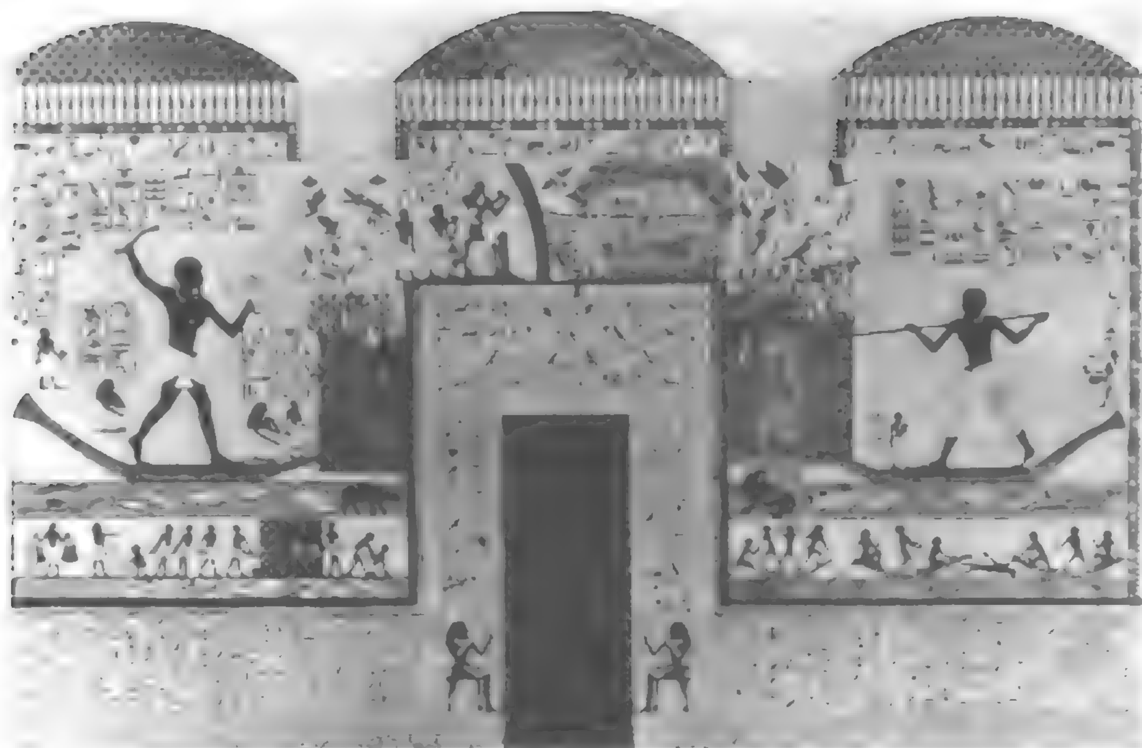


35. 赫亚尔肖像。赫亚尔墓室的一扇木门。约公元前2700年。开罗，博物馆。

方法。但是埃及人在运用这些方法时始终如一，远远不是小孩们所能比拟的。无论哪一个事物，他们都得从它最具有特性的角度去表现。从图35中可以看到用这种想法表现人体的效果。头部在侧面图中最容易看清楚，他们就从侧面画。但是，如果我们想起人的眼睛来，就想到它从正面看见的样子。因此，一只正面的眼睛就被放到侧面的脸上。躯体上半部是肩膀和胸膛，从前面看最好，那样我们就能看见胳膊怎样跟躯体接合。而一旦活动起来，胳膊和腿从侧面看要清楚得多。那些画里的埃及人之所以看起来那么奇特地扁平而扭曲，原因就在这里。此外，埃及艺术家发现，想象出哪一只脚的外侧视图都不容易。他们喜欢从大脚趾向上去的清楚的轮廓线。这样，两只脚都从内踝那一面看，浮雕上的人像看起来就仿佛有两只左脚。千万不要设想埃及艺术家认为人看起来就是那个样子。他们不过是遵循着一条规则，以便把自己认为重要的东西都包括在一个人的形状之中。这样严格遵守规则大概跟他们想行施巫术有关系。因为一个人的手臂被“短缩”或“切去”时，他怎么能拿来或接过奉献给死者的必需品呢？

这里跟其他各处的情况一样，埃及艺术不是立足于艺术家在一个特定的时刻所能看到的东西，而是立足于他所知道的为一个人或一个场面所具有的东西。他以自己学到的和知道的那些形状来构成自己的作品，非常近似于部落艺术家用他所能掌握的形状来构成自己的人物形象。艺术家在画中所体现的不只是他对形式和外貌的知识，还有他对那些东西的意义的知识。埃及人所画的老板就比他的仆役大，甚至也比他的妻子大。

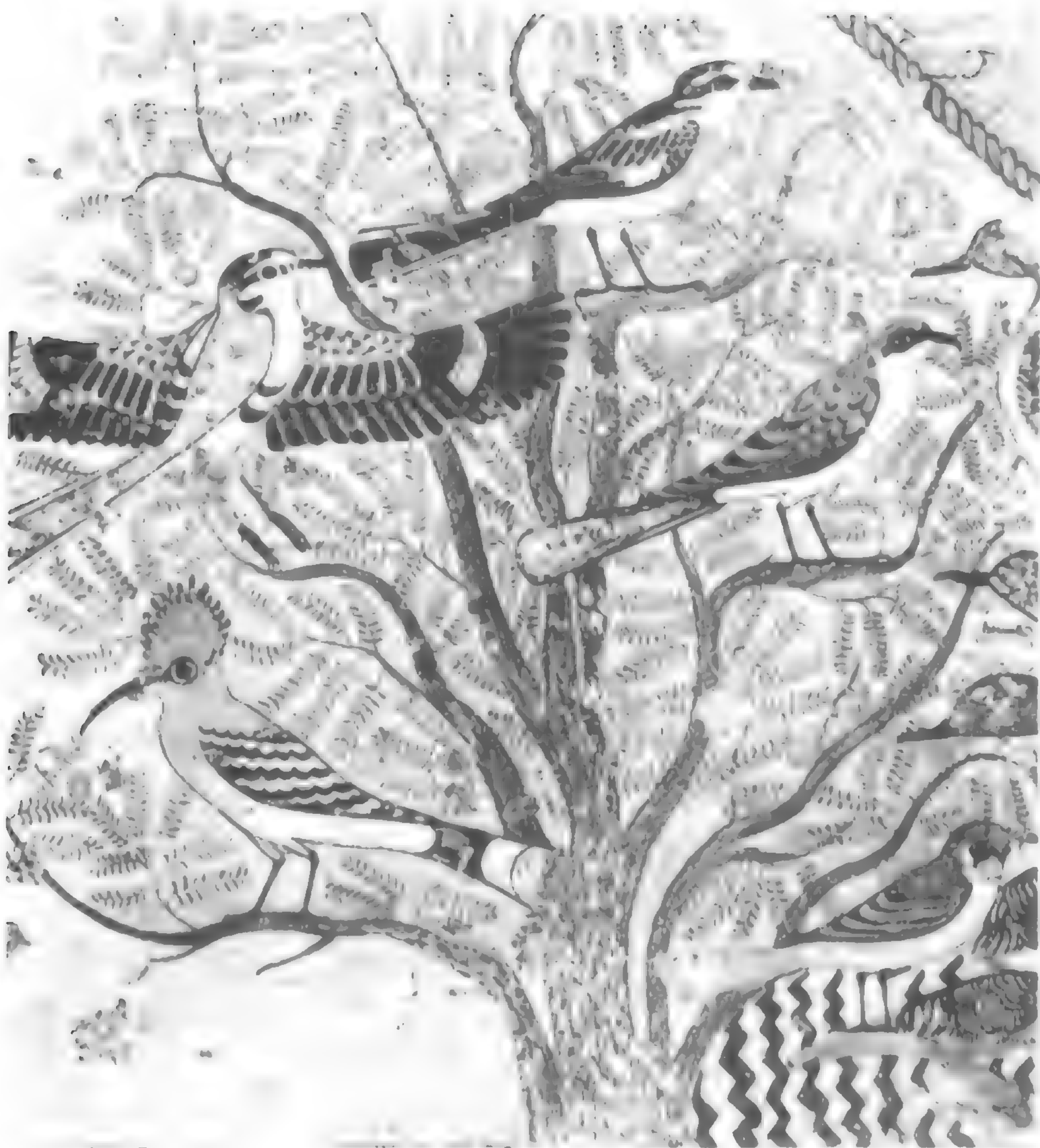
我们一旦掌握了这些规则和程式，也就懂得了记述埃及人历代生活情况的那些图画



36. 克努姆赫特普墓室壁画。约公元前 1900 年。贝尼·哈桑近郊。

所使用的语言。图 36 就可以使我们很好地了解在一位埃及要人的墓室中一面墙壁上的一般布置状况，他是公元前一千九百来年所谓“中王国”时期的人。刻辞是象形文字，确切地告诉了我们死者是谁，他一生获得过什么头衔和荣誉，我们看到他名叫克努姆赫特普［Chnemhotep］，是东沙漠的行政长官，美那特·库孚［Menat Chufu］的领主，国王的挚友，王室的相识，祭司的监督，荷拉思神［Horus］③的祭司，阿努比斯神［Anubis］④的祭司，神的全部秘密的主管，给人印象最深的，他还是所有服装行头的执掌者［Master of all the Tunics］⑤。在左边，我们可以看见他正在用一种飞镖打野禽，陪同他的是他的妻子克提［Cheti］和妾杰特［Jat］；还有他的一个儿子，尽管在他画中位置很小，却有着边防指挥的头衔。在下边的饰带上，我们可以看见渔人在他们的指挥官曼图赫特普［Mentuhotep］的指挥下正在拉一大网鱼。在门上边，又看见了克努姆赫特普，这一次他在用网捕捉水禽。理解了埃及艺术家的表现手法以后，我们就很容易看出他们是怎样进行捕捉。捕禽者坐在一片芦苇后面隐藏起来，抓着一根绳子，绳子连着张开的捕网（网是从上面看）。水禽落在食饵上以后，他就拉绳收网裹住水禽。在克努姆赫特普背后是他的大儿子纳科特［Nacht］和兼管修墓的司库。在右边，可以看见这个被称为“鱼富禽足，热爱狩猎女神”的克努姆赫特普正在叉鱼。我们再次看到埃及艺术家的程式，他把水提升到芦苇之中，让我们在林间空地上看到鱼。刻辞说：“在纸草之河，在水禽之塘，大水泽，在清溪，他驾着独木舟，拿着两股叉，戳住三十条鱼；多么快活啊，在捕获河马的日子里！”下边是个挺逗人的小插曲，一个人掉到水里，正被同伴打捞上来。环绕着大门的刻辞记录着应该给死者贡献祭品的日子，还有对神的祈祷词。

我们习惯了这些埃及图画之后，对于它们的不真实的地方，就不会感到有多大别扭



37. 树上小鸟。图 36 的局部。

了，那也不过像照片没有彩色一样。甚至我们也开始认识到埃及手法的巨大优越性。在那些图画中，没有一样东西使人感觉没有计划，没有一样东西仿佛大可挪动位置。拿一枝铅笔，试把这些"原始的"埃及素描临摹下一张来，这还是很有益处的。我们画出来总是显得笨拙，不匀称，歪歪扭扭。至少我个人如此。埃及人对每一个细节都有强烈的秩序感，以致略加变动就显得全盘大乱。埃及艺术家作画时先在墙上画直线网络，非常小心地沿着那些直线分布每个形象。可是这一几何式的秩序感，丝毫没有妨碍他以惊人的准确性精细入微地观察自然。每一只鸟和每一条鱼都画得那么真实，今天的动物学家仍然能够辨认出它的种类来。图 37 就是图 36 的一个局部，是克努姆赫特普捕网旁的那棵树上的小鸟。可见，指导着艺术家的并不仅仅是他的丰富的知识，还有对于图案的鉴赏眼光。

埃及艺术最伟大的特色之一就是，所有的雕像、绘画作品和建筑形式仿佛都遵循着同一条法则，理脉贯通。一条法则似乎为整个民族的全部创造物所共同遵循，我们就把它叫作一种“风格”[style] ⑥。很难用语言来说明一种风格是由什么构成的，但是要想看到它就容易得多。支配全部埃及艺术的那些规则使每一个作品的效果都是稳定的，质朴而和谐的。

埃及风格是由一套很严格的法则构成的，每个艺术家都必须从很小的时候就开始学习。坐着的雕像必须把双手放在膝盖上；男人的皮肤必须涂得比女人的颜色深；每一位埃及神的外形都有严格的规定：太阳神荷拉思必须表现为一只鹰，或者要有一个鹰头，死神阿努比斯必须表现为一只豺，或者要有一个豺头。每个艺术家还得练出一手优美的字体。他得把象形文字的图形和符号清楚无误地刻在石头上。但是，他一旦掌握了全部规则，也就结束了学徒生涯。谁也不要求什么与众不同的东西，谁也不要他“创新”[be “original”]。相反，要是他制作的雕像最接近人们所备加赞赏的往日名作，他大概就被看作至高无上的艺术家了。于是，在三千多年里，埃及艺术几乎没有什么变化。金字塔时代认为美好的东西，千年之后，照样认为超群出众。不错，有新样式出现，也有新题材要求艺术家去表现，但是他们表现人和自然的方法，本质上还是一如既往。



只有一个人曾经动摇过埃及风格的铁门槛：他是第十八王朝的一个国王，第十八王朝在所谓“新王国”时期，新王国是在埃及遭到严重入侵之后建立的。这个国王叫阿米诺菲斯四世 [Amenophis Ⅳ]，是个异端派，他打破了许多有古老传统的神圣习俗。他不愿意对他民族中的许多怪模怪样的神顶礼膜拜。在他看来，只有一个神至高无上，即阿顿 [Aton]。他崇拜阿顿，将其表现为太阳形状。他仿照神的名字把自己叫作阿克

38. 国王阿米诺菲斯四世像。石灰石浮雕。约公元前1370年。柏林，国立博物馆。

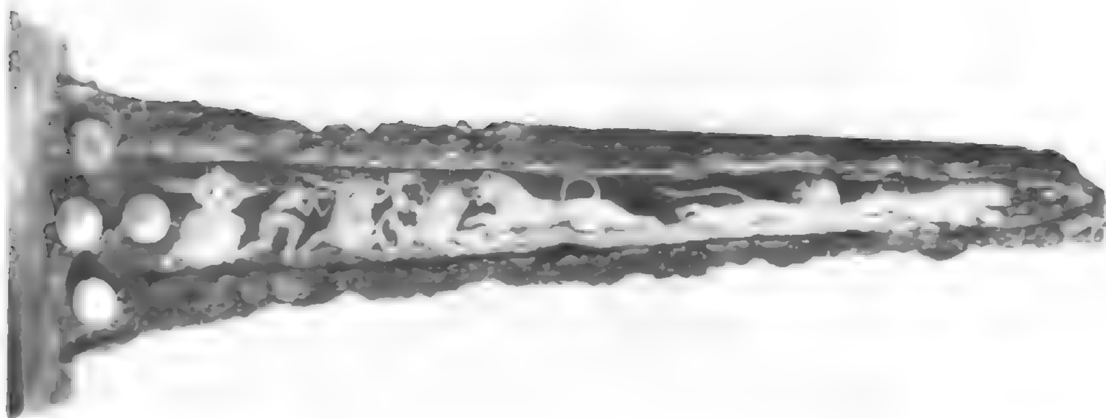
纳顿［Akhnaton］⑦，还把自己的宫廷迁到其他神的祭司的势力范围以外，现称埃尔—阿玛尔那［El—Amarna］⑧的地方。

他叫人画的像新颖别致，在当时一定惊世骇众。画中完全摈除了其前的法老所表现的那种神圣、刻板的尊严气派。他叫人把他画成正在把女儿抱到膝上，正在跟妻子在花园里散步，或正倚在他的手杖上。有一些肖像把他表现得很难看（图 38）——大概他要艺术家画出他的全部人身缺陷；要不然，也许是他坚信他这个先知无比重要，所以坚持要逼真的肖像⑨。阿克纳顿的继任者是图坦卡门［Tutankhamen］⑩，他的坟墓和藏珍是1922 年发现的。其中有一些作品仍然是阿顿教的那种现代风格——特别是国王宝座靠背上的像（图 39），表现的是国王和王后在恬静的家庭生活之中。国王坐在椅子上，那种姿态可能已使严峻的埃及保守派愤愤然了——按照埃及人的眼光，简直是懒洋洋的。他的妻子把手温柔地放在他的肩膀上，个子丝毫不比他矮，而太阳神则表现成金球，正在伸手向他们赐福。



39. 法老图坦卡门和王妃。图坦卡门墓出土的宝座。木制，镀金一彩色。约公元前 1350 年。开罗，博物馆。

第十八王朝的这一艺术改革，国王推行起来较为容易，可能是因为他可以引证一些外国作品；那些作品比起埃及作品来，远不是那么严格生硬。海外的克里特岛［Crete］上居住着一个天才的民族，他们的艺术家喜欢表现快速的运动。十九世纪末，他们在克诺索斯［Knossos］的王宫被发掘出来时，人们简直不能相信早在公元前一千年到两千年之间竟然已产生了那样自在优雅的风格。希腊本土也发现了风格相同的作品。在迈锡尼［Mycenae］发现的一把匕首（图40）显示出一种运动感和流动的线条，它必定给埃及工匠留下了深刻印象，这个时期，他们已获准抛弃原来那种神圣规则。



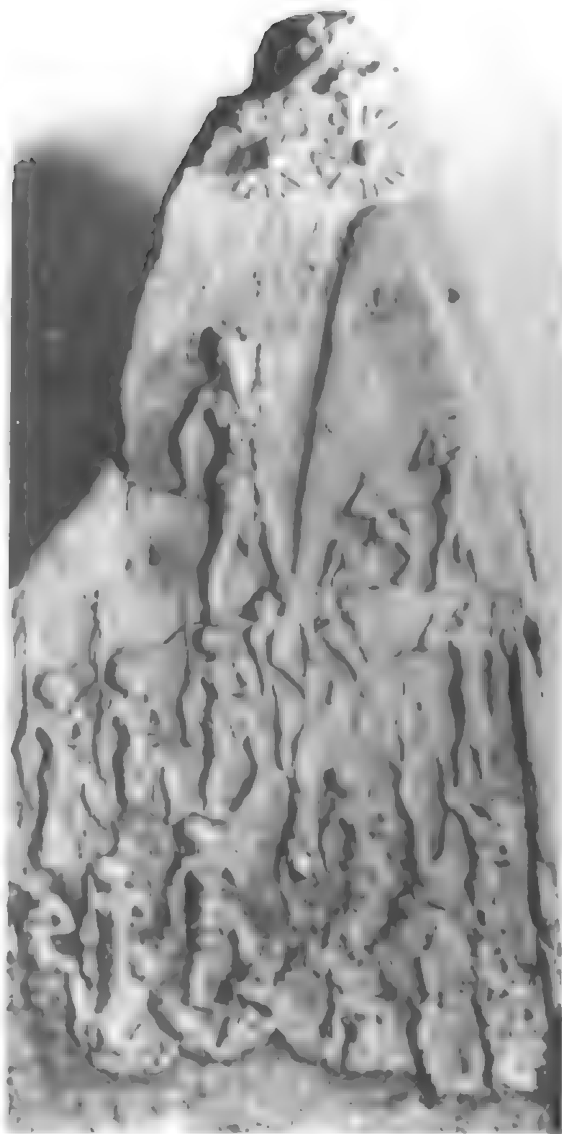
40. 短剑。迈锡尼出土。约公元前1600年。雅典，国立博物馆。

但是埃及艺术的这一新趋向并没有持续很长时间。在图坦卡门朝代，过去的信条就已经恢复了，面向外界的窗户再次关闭。其前已经持续了一千多年的埃及风格又继续维持了一千多年，埃及人无疑还相信它要永恒存在。我们博物馆里现有的许多埃及艺术品都制作于这一后期阶段，埃及的庙宇和宫殿之类的建筑也几乎都在这一时期。它们表现了新主题，完成了新任务，却没有给艺术增添任何崭新的成就。

当然，埃及当时仅仅是持续了几千年之久的近东伟大强盛的帝国之一。我们从圣经得知，小小的巴勒斯坦就处在尼罗河畔的埃及王国跟巴比伦和亚述帝国之间，它在幼发拉底河和底格里斯河两河流域发展起来。希腊人称两河流域为美索不达米亚。美索不达米亚的艺术对我们来说，不像埃及艺术那样有名。这至少也是部分地由于偶然的因素。那些河谷地区没有采石场，而大部分建筑是用砖建成的，天长日久，就风化销蚀为尘土了。连石雕也比较罕见。然而那里流传下来的早期艺术作品之所以较少，并不是只能这样解释，恐怕主要原因还是那里的人跟埃及人的宗教信仰不同，他们并不认为如果灵魂要继续生存就非保存人的尸体和写真不可。在远古时期，一个叫苏美尔人［Sumerians］⑪的民族建都乌尔［Ur］统治这个地区时，国王还是用他的一家人和奴隶等等去陪葬，为的是在另一个世界不会缺少随从。那个时期的一些坟墓已经被发现了，我们现在可以在大英博物馆［BritishMuseum］欣赏那些上古暴君的某些家庭财物。我们可以看到伴随原始的迷信和残酷而来的是怎样精美的艺术技巧。例如，在一座坟墓中有一架竖琴，上面装饰着



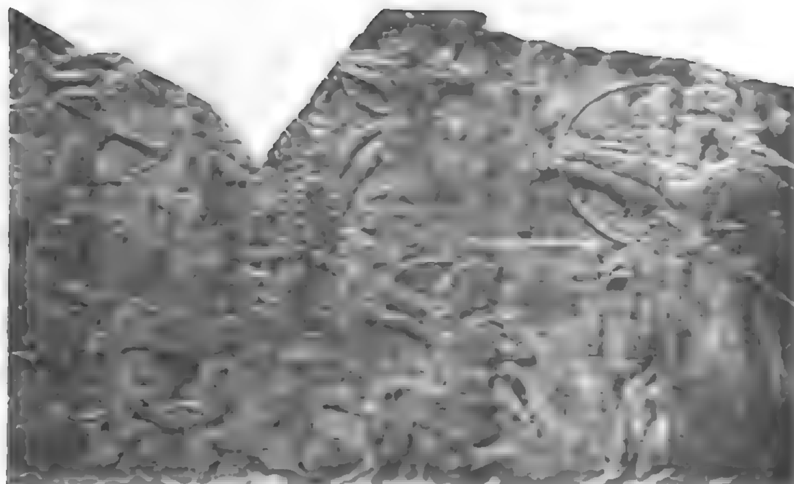
41. 竖琴(残部)。木制，镀金—镶嵌。乌尔出土。约公元前2800年。伦敦，大英博物馆。



42. 纳拉姆辛王纪念碑。苏萨出土。约公元前2500年。巴黎，罗浮宫。

传说里的动物(图41)。它们的大致形状和布局看起来都很像我们的纹章动物，因为苏美尔人爱好对称和精确。我们还不能确知那些传说中的动物的具体寓意是什么，却几乎可以断言，它们必定是当时的神话中的某些形象；而那些我们看着很像是出自儿童读物的场面，也必定有十分神圣、十分严肃的意蕴。

虽然没有人叫美索不达米亚的艺术家去粉饰坟墓的墙壁，但是他们也不能不以另外一种方式，保证图象有助于官高爵显者永生不灭。从很早开始，美索不达米亚的国王就习惯于树碑勒石纪念他们的辉煌战绩，记述他们所打败的部落和获得的战利品。图42就是这样的一个浮雕，表现的是一个国王践踏着被杀死的敌人的尸体，而其余的敌人纷纷求饶乞怜⑫。大概树立这些纪念碑的用意还不仅仅是为保证那些战绩可以长久地记忆犹新。



43. 亚述军队围攻要塞。雪花石膏浮雕。阿苏尔纳齐拉普利二世王宫出土。约公元前850年。伦敦，大英博物馆。

至少在上古时期，信奉图象威力的早期观念可能还在影响那些树碑的人。大概他们认为，只要他们的国王在匍匐于地的敌人的颈项上踏上一只脚的图象永远存在下去，被打败的部落就永世不得翻身。

后来，这种纪念碑就发展为国王征战的完整编年史画了。现存最为完好的作品还是出自较后的年代，即在亚述王阿苏尔纳齐拉普利二世［King Asurnasirpal Ⅱ］统治时期，他是公元前九世纪的人，比圣经上的所罗门王稍晚。这些浮雕现藏大英博物馆。我们可以在那里看到一个布置周密的战役的全部细节，我们看到军队正在渡河和正在攻击要塞(图43)，还有他们的营盘和他们的膳食。那些场面的表现方式跟埃及人的方法很相近，但也许不那么整齐，不那么刻板。人们观赏时，觉得仿佛是在观看两千年前的一部新闻记录片，一切都是那么真实、那么可信。然而我们看得更仔细些，就会发现一件怪事：在那些恐怖的战争中，到处都是死伤人员，却没有一个是亚述人。在那些早期年代里，鼓吹和宣传的艺术竟已相当先进了。但是我们对于那些亚述人不妨稍微宽容一些，也许连他们也还没有摆脱本书中屡有所见的那种古老的迷信思想的支配，认为图画上的东西不仅仅是一幅图画而已。可能他们就是由于这种缘故而不肯描绘受伤的亚述人。无论情况如何，当时兴起的那种传统持续了很长时间。在那些赞美昔日军事领袖的纪念碑上，打仗毫无困难，你一露面，敌人就像稻草、麸皮一样望风溃散。



44. 埃及工匠正在制作人面狮身全像。底比斯一座墓室中的壁画。约公元前1400年。

第三章 伟大的觉醒

希腊，公元前七世纪至公元前五世纪



45. 多利安柱式神庙：帕提侬神庙。雅典，卫城。伊克底努设计。约公元前 450 年。

在那些伟大的绿洲之国中，太阳无情地燃烧着，只有得到河水灌溉的土地才能出产粮食。也正是在那里，在东方暴君的统治下，产生了最早的艺术风格。那些风格一直延续了几千年之久，几乎毫无变化。然而东地中海的大大小小的岛屿，还有希腊和小亚细亚各半岛的港湾纷呈的海滨，虽毗邻东方帝国，却处于海洋的温和气候之中，条件就大不相同了。那些地区不由一个君主独霸。那里是敢于历险的水手的栖身之地，是海盗头子的藏身之地。海盗头子们出没各地，通过做买卖和海上劫掠，在他们的堡垒和港城之中积蓄起巨大的财富。那些地区的主要中心起初是克里特岛，岛上的国王相当有钱有势，能够派出使团出使埃及，他们的艺术甚至在埃及还产生了影响（见 36 页）。

没有人确知到底是什么人统治着克里特岛；希腊本土也曾仿制过他们的艺术品，特别是在迈锡尼。近来发现了一些证据，证明岛上的居民可能是讲一种早期的希腊语言。后来，大约在公元前一千年左右，一些好战的部落崛起，从欧洲冲进崎岖的希腊半岛和小亚细亚海岸，战败了原来的居民。只有叙述那些战事的诗歌还保存下来一些材料，谈到在旷日持久的战争中毁掉的那些艺术作品的辉煌和美丽，那些诗歌就是荷马史诗，而那些新来的人中就有史书中所说的希腊各部落。



46. 哀悼死者。“几何风格”的希腊花瓶。约公元前700年。雅典，国立博物馆。

那些部落统治了希腊以后，最初几个世纪里的艺术看起来相当粗糙、相当原始。那些作品中根本没有克里特风格那种快活的动作；其生硬程度，比起埃及人来，似乎有过之而无不及。他们的陶器是用简单的几何图案来装饰，在应当表现一个场面的地方，这种场面本身就是这种严格图案的一部分。例如图46是表现对一个死者的哀悼。死者躺在尸架上，左右两旁痛苦的妇女在哀悼仪式中举手向头，这几乎是原始社会里普遍的习惯。

希腊人在那早期年代里采用的建筑风格中，看来就有这种简单朴素、布局清楚的性质，而且说来也怪，这种建筑风格还保留在我们今天的城镇和乡村之中。图45这座希腊神庙，采用的是一种以多立安部落［Doric tribe］命名的古代风格；以简朴闻名的斯巴达人就属于多立安部落。那些建筑物确实没有任何不必要的东西，至少是没有一处我们看不出，或者说认为自己看不出它的用处。这种神庙最早大概用木头建造，不过是用墙围起一间小屋以备放置神像而已，四周有很结实的立柱支着屋顶。大约在公元前600年左右，希腊人开始用石头仿造这些简单的建筑物。木头立柱换成石头圆柱，支撑着坚固的石头大梁。那些大梁叫作额枋［architraves］①，架在圆柱上的整个结构通称檐部［en－tablature］②。上面一部分还有原来木结构的样子，看起来仿佛那些小梁都向外露着梁头。那些梁头通常都有三道切口作标记，所以用希腊词triglyphs［三槽板］③为名，意思是“三道切口”。梁与梁之间的空隙叫作间板［metope］④。那些早期神庙非常明显地模仿木头结构，整体的简朴与和谐令人惊异。如果建筑师使用简单的方柱或圆柱，神庙可能就要显得笨重。他们却是细心地处理圆柱的外形，使得中部略粗，顶端渐细。结果看起来

那些圆柱就像具有弹性一样，仿佛屋顶的重量使它们略有压缩，却没有把它们压得走了形。它们似乎具有生命，轻松地负载着施加给它们的压力⑤。虽然有一些神庙是宏伟壮观的，但是它们不像埃及建筑物那样庞大。人们感觉它们是由人类所建、又为人类所用的。事实上，希腊统治者没有那样神圣，他们未曾迫使、也无力迫使全民族给他们个人当牛马。希腊各部落定居在各个小都市和港镇之中。那些小团体之间常有对抗和摩擦，但是哪一个也未曾成功地对其余各部落发号施令。

在那些希腊城邦之中，阿提卡地区［Attica］的雅典城在艺术史上最为有名，最为重要，远远超过其他各地。特别是，整个艺术史上最伟大、最惊人的革命就是在那里开花结果的。我们很难说那一革命始于何时何地——也许大致就在公元前六世纪希腊建起第一批石头神庙那个时期。我们知道在那之前，古老的东方帝国的艺术家曾致力追求一种特殊的完美。他们曾力图亦步亦趋地仿效前辈的艺术作品，严格遵守他们学到的神圣规则。希腊艺术家开始雕制石像时，是继续埃及人和亚述人的旧业干下去。图 47 表明他们是在研究并且模仿埃及的样板，向他们学习怎样制作青年男子立像，怎样标出躯体的分界和把躯体联成一体的各部分肌肉。但是，图 47 也表明不管公式多么好，制作雕像的那位艺术家并不



47. 两个青年雕像，可能是克里俄比斯和拜吞兄弟。德尔菲出土。有波利米德约公元前 580 年。德斯和阿格斯的署名。尔菲，博物馆。

满足于恪守任何公式，他已开始探索自己的路子了。他显然有意弄清膝盖实际看起来是什么样子的。大概他干得不很成功；他的雕像的膝盖可能比埃及的榜样更难叫人信服；但是，关键是他已决定要自己看一看，不去沿袭陈规旧例。问题已经不再是学习一个现成的公式去表现人体了。希腊雕刻家人人都想知道的是他应该怎样去再现一个个别的人体。埃及人曾经以知识作为他们的艺术基础；而希腊人则开始使用自己的眼睛了。这场革命一旦开始，就无法遏止。那些雕刻家在作坊里试用表现人物形象的新想法和新方式，而每一项革新又被别人急不可待地接过去使用，再加上自己的创见。这个人发现了怎样凿出躯干，那个人则发现只要双脚不都牢牢地放在底座上，雕像看起来就可能生气大增。另外一个人又会发现他能使面孔呈现出活力，只要简单地让嘴向上翘起使它似乎在微笑就行了。当然埃及人的方法有许多地方更为保险。希腊艺术家的实验有时也会不见成效。那微笑看起来也许像无可奈何的苦笑，要不就是那比较随便的站立姿势可能使人感觉矫揉造作。但是希腊艺术家不会轻而易举地被这些困难吓到。他们已经启程上路了，这条路是没有回头之处的。

画家也照此办理。虽然除了希腊作家的记述以外，我们对画家的创作所知无几，但是许多希腊画家比雕刻家更名重当时，了解这一点很重要。我们要想对希腊绘画的真面目略有所知，唯一的途径就是去看陶器上的图画。那些彩绘的容器一般叫作花瓶，然而往往是打算用它们盛酒或盛油，而不是插花。当时在雅典，绘制那些花瓶已经成为一种重要行业，那些作坊里雇佣的普通画匠跟其他艺术家一样，急于把最新的发现运用于他们的产品之中。在公元前六世纪的早期花瓶上，还能看到埃及方法的痕迹（图 48)。我们



48.“黑像式”希腊花瓶，阿喀琉斯和埃阿斯对弈。有埃克斯卡西斯的署名。约公元前540年。梵蒂冈博物馆。

从图中看到荷马史诗中提到的两个英雄，阿喀硫斯［Achillcs］和埃阿斯［Ajax］，正在帐篷里下棋。这两个人物仍旧严格地用侧面像表现。他们的眼睛看起来还仿佛是正面像，但是身体已经不再是埃及样式了，手和臂也没有摆布得那么明显，那么生硬。画家显然力图想象出两个人那样面对面时，看起来到底会是什么样子。他已敢于只画出阿喀硫斯左手的一小部分。把其余部分隐藏到肩膀后面。他已不再认为只要他知道场面上确有其物就非画出来不可。一旦这一古老的规则被打破，一旦艺术家开始信赖自己看到的情况，一场真正的山崩巨变就爆发了。画家们有一项压倒一切的伟大发现，即发现了短缩法［foreshortening］⑥。大概比公元前500年稍早一些，艺术家破天荒第一次胆敢把一只脚画成从正面看的样子，这真是艺术史上震撼人心的时刻。在流传到今天的几千件埃及人和亚述的作品中，上述情况根本没有出现。有一个希腊花瓶（图49）能够表现出这一发现是怎



49. “红像式”花瓶，出征的战士。有攸亚米德斯的署名。约公元前500年。慕尼黑，古代美术馆。

样被骄傲地运用起来。我们从图中看见一个青年武士正在披挂准备出征。他的父母站在两旁协助他，可能还在指教他；他们仍用生硬的侧面像表现。站在中间的青年的头部也表现为侧面像，而且我们能够看出画家把侧面的头安到一个正面的身体上遇到很大的困难。右脚仍然是用“保险”的方法画的，但是左脚已经经过透视缩短——我们看到五个脚趾好像一排五个小圆圈。对这样一个微末细节大讲特讲也许显得过分，实际上它却意味着古老的艺术已经死亡而被埋葬了。它意味着艺术家的目标已不再是把所有的东西都

用最一目了然的形式画入图中，而是着眼于他看物体时的角度。就在青年的脚旁，艺术家表现出他的意图所在。他所画的青年的盾牌不是我们头脑中可能出现的那种圆形的样子，而是从侧面看去倚在墙上。

但是在看这幅画和前面一幅画时，我们也看出埃及艺术的教导并不是简单的被抛入九霄云外。希腊艺术家仍然力求把艺术形象的轮廓尽量画清楚，力求在不破坏人物外形的范围内，把他们的人体知识尽量表现在画面中。他们仍然喜爱坚实的轮廓和平衡的构图。他们远远不是想把自己对自然偶然一瞥的印象原封不动地描摹下来。古老的公式，在那几千年中建立起来的那种人体形式，仍然是他们的创作起点，只是他们不再处处把它奉为圣典。

希腊艺术的伟大革命，自然的形状和短缩法的发现，产生在人类历史上无与伦比的、处处震撼人心的时代，就在那个时代，希腊各城市的居民开始怀疑关于神祇的古老遗教和传说，并且毫无成见地去探索事物的本性。就是在那个时代，我们今天所说的科学连同哲学第一次在人们中间觉醒，戏剧也开始从酒神节的庆祝仪式中发展起来。但是我们不要以为那时的艺术家属于城市的知识阶层。那些治理着城市、把时间都花费在市场上无穷争论之中的希腊富有人士，甚或还有诗人和哲学家，大都看不起雕塑家和画家，认为他们是下等人。艺术家是用双手工作，而且是为生计工作。他们坐在铸造场里，一身汗污，一身尘土，就像普通的苦力一样卖力气，所以他们不被看作上流社会的成员。尽管如此，他们在城市生活中的地位却大大地超过埃及和亚述的工匠；因为大部分希腊城市，特别是雅典城，都是民主政体，普通劳动者虽然遭到有钱的势利小人的蔑视，还是可以承担一定的市政管理工作的⑦。

在雅典的民主政体达到最高程度的年代里，希腊艺术发展到了顶峰。雅典击溃波斯人的入浸以后，在伯里克利［Pcricles］的领导下，人民开始重建被波斯人毁掉的家园。座落在雅典圣石卫城⑧上的一些神庙，在公元前480年遭到波斯人的火焚和洗劫，夷为平地。这时他们计划用大理石空前壮丽、空前高贵地重建那些神庙（图45）。伯里克利完全不是势利小人，古代作家的记载表明他对当时的艺术家是平等相待的。他把设计神庙的工作交给建筑师伊克底努［Iktinos］⑨，把制作神像和负责装饰神庙的工作交给雕刻家菲狄亚斯［Pheidias］。

菲狄亚斯的成名之作已不存世。然而设法想象一下它们是什么样子并不是没有意义的，因为我们很容易忘记希腊艺术那时还在为什么目的服务。我们在圣经中看到先知们是怎样痛斥偶像崇拜，然而对那些话却很少产生什么很具体的想法。其中有许多段落跟下面引自《耶利米书》（第十章，第3—5节）的一段相似：

> 众民的风俗是虚空的；他们在树林中用斧子砍伐一棵树，匠人用手工造成偶像。他们用金银妆饰他；用钉子和锤子钉稳，使他不动摇。他好像棕树一样直立着，是镟成的，不能说话，不能行走，必须有人抬着。你们不要怕他；他不能降祸，也无力降福。⑩

耶利米所指的是美索不达亚的偶像，是用木头和贵重金属制作的。但是他的话几乎

可以原封不动地用于其后相距不过一、二百年的菲狄亚斯的作品。我们在大型博物馆中沿着古希腊白色大理石雕像行列走过去时，往往忘记它们中间就有圣经中所说的那些偶像：人们在它们面前祈祷过，在古怪的咒语声中给它们上过供，成千上万的礼拜者可能曾心怀希望和恐惧走近它们——像先知所说的那样，不知道那些塑像和雕像是否真的是神灵本身。事实上，古代著名雕像几乎全遭毁灭，这恰恰就是因为在基督教得势以后，砸碎一切异教神像，被看成是信仰基督教的一种义务。我们博物馆里的雕刻品，绝大部分只是罗马时代的复制品，给旅行者和收藏者作纪念品用，或者给花园或公共浴室作装饰品用。我们不能不感谢这些复制品，因为它们至少能使我们对希腊艺术的著名杰作有个模糊的印象；但是，除非我们能够运用自己的想象力，否则那些拙劣的仿制品也会有很大的害处。一个普遍的看法是希腊艺术缺少生气，冷漠乏味，希腊雕刻那种白垩质的外形和毫无表情的面容使人想起旧式的素描课堂。造成这种看法要由拙劣的仿制品来负主要的责任。例如帕拉斯·雅典那[Pallas Athene]⑪巨像，原是菲狄亚斯给帕提侬神庙[Parthenon]中安放她的神龛制作的，罗马的复制品（图50）就难以给人深刻印象。我们



50. 处女雅典娜。罗马时代的大理石摹品，原作为菲狄亚斯在公元前447—432年之间所作。雅典，国立博物馆。



51. 背负苍穹的赫丘利。出自奥林匹亚的宙斯神庙。约公元前 460 年。奥林匹亚，博物馆。



52. 驭者像的头部。青铜。德尔菲出土。约公元前 470 年。德尔菲，博物馆。

不得不求助于古代的描写，设法想象出它是什么样子：一个庞大的木头像，高度约有 36 英尺，像棵大树那么高，外面完全裹着贵重材料——黄金的甲胄和衣服，象牙的皮肤。盾牌和甲胄的其他部分还涂着大量强烈耀眼的色彩，不要忘记那眼睛，那是用彩色宝石制作的。女神的金盔上有一些半狮半鹫的怪兽 [griffons]，盾牌里面盘着一条巨蛇，它的眼睛无疑也是由光彩夺目的宝石制成的。人们走进神庙，骤然面对面地站在这个庞大的雕像面前时，一定是一番令人敬畏、不可思议的奇景。它的某些特点无疑有一些地方近乎原始、近乎野蛮、使这样一个偶像仍然跟先知耶利米宣教反对的古代迷信有关。但是，把神祇看作是附在雕像上的可怕的守护神，那种原始思想已经退居次要地位。在菲狄亚斯眼中，在他制作的雕像中，帕拉斯·雅典娜并不仅仅是个守护神的偶像。从全部记载中，我们知道菲狄亚斯的雕像具有一种尊严，使人们对神祇的性质和意义有了大不相同的认识。菲狄亚斯的雅典娜好像一个伟大的人物，她美丽比她的魔力更具有威力。当时人们认识到，菲狄亚斯的艺术已将对于神明的新概念给予了希腊人民。

菲狄亚斯的两件伟大作品，他的雅典娜雕像和著名的奥林匹亚的宙斯雕像，现已不可复得，然而当初安放雕像的神庙还在，神庙中还有一些菲狄亚斯时期制作的装饰一起保留下来。奥林匹亚的神庙建成较早，大概在公元前 470 年前后动工，在公元前 457 年以前完工。在额枋上面的间板之中，表现的是赫丘利 [Hercules] 的事迹。图 51 是其中的

一段故事，赫丘利正受命去取赫斯珀里得斯［Hesperides］的苹果。这件差事连赫丘利也办不了，或者说不愿办。他恳求肩负着天穹的阿特拉斯［Atlas］替他去办，阿特拉斯答应了，但要求赫丘利在他离开的时候替他承担重负。在这块浮雕上展现的是，阿特拉斯拿着金苹果回到赫丘利身边，赫丘利绷紧身体立在他的重负之下。处处给他帮忙的帮手，那位机灵的雅典娜已在他肩上放了个垫子为他减轻负担；她的右手本来是握着一枝金属长矛的。整个故事表现得十分简明。我们觉得艺术家还是比较喜欢表现笔直站立的人物，或正面或侧面。雅典娜正对着我们，惟有她的头偏转，朝着赫丘利。在这些形象中不难看出支配埃及艺术的规则所产生的影响还迁延未消。但是我们感觉希腊雕刻之所以能那么伟大、那么肃穆和有力，也正是由于没有违背那些古老的规则，因为那些规则已经不再是束缚艺术家手脚的桎梏了。古老的观念十分注重表现人体结构（那结构仿佛是人体的主要链条，帮助我们了解人体怎样连接在一起），它激励艺术家去探索骨胳和肌肉的解剖学，去构成一个令人信服的人体形象，即使在衣饰飘拂之下也还是历历在目。事实上，希腊艺术家使用衣饰⑫去标出人体的主要分界，这类手法仍然表明他们是多么注重关于形式的知识。正是严格地循规蹈矩和寓变化于规矩之中二者所达到的平衡，使得希腊艺术在后来各世纪里博得了那么巨大的赞美。也正是因为这一点，艺术家才一再回顾希腊艺术杰作去寻求指导，寻求灵感。

希腊艺术家频频受聘制作的那类作品，可能已经帮助他们充分掌握了人体动态的知识。像奥林匹亚的那样一座神庙，四面都放着奉献给神祇的夺标运动员的雕像。在我们看来，这种习俗可能相当可怪，因为无论我们的夺标者如何受欢迎，我们都不会期望他们由于最近比赛获得成功而画下肖像给教堂以示感谢。但是希腊人的盛大运动会（奥林匹亚竞技自然是其中最著名的一个），有些地方跟我们现代的竞赛大不相同，它们跟民族的宗教信仰和仪式的联系大为紧密。参加运动会的人员并不是运动员——不论指业余的还是指职业的——而是希腊的名门贵族的成员，竞赛中的胜利者则被敬畏地看作是获得了神祇的不可战胜的法力庇护。举行竞赛本来正是要了解上苍把胜利之福恩赐给谁⑬；正是为了纪念，大概也是为了永保那些上天加恩的灵迹，胜利者才委托当时最负盛名的艺术家制作自己的雕像。

在奥林匹亚已发掘出许许多多安放那些著名雕像的底座，但是雕像本身却已无影无踪。那些雕像大都是青铜制品，大概在中世纪金属稀罕时被销熔了。只是在德尔菲［Delphi］发现了其中的一个，是个马车驭者像，它的头部见图52。这个头像很令人惊讶，它跟仅仅看过复制品的人往往对希腊艺术形成的那种一般印象完全不同。大理石雕像的眼睛往往显得空虚无神，青铜头像的眼睛则是空的，而这个头像的眼睛却是用彩色宝石制作的，跟当时的通例一样。头发、眼睛和嘴唇都略微涂金，使整个面孔具有富丽、热情的效果。然而这样一个头像看起来却既不浮华，也不俗气。我们可以看出，艺术家不是力图仿制一张缺陷俱在的真实面孔，而是根据他对人体形状的知识去造型。我们不知道这个驭者像是不是个很好的写真像［likeness］——按照我们通常对于“写真像”一词的理解，大概它根本不是“写真像”。但它是个很令人信服的人像，又朴素又美丽，令人赞叹。

像这种作品古希腊作家根本就没有提起，这就提醒我们，那些运动员雕像中最负盛名之作，例如可能跟菲狄亚斯同代的雅典雕刻家米龙［Myron］的《掷铁饼者》，想必有些已湮

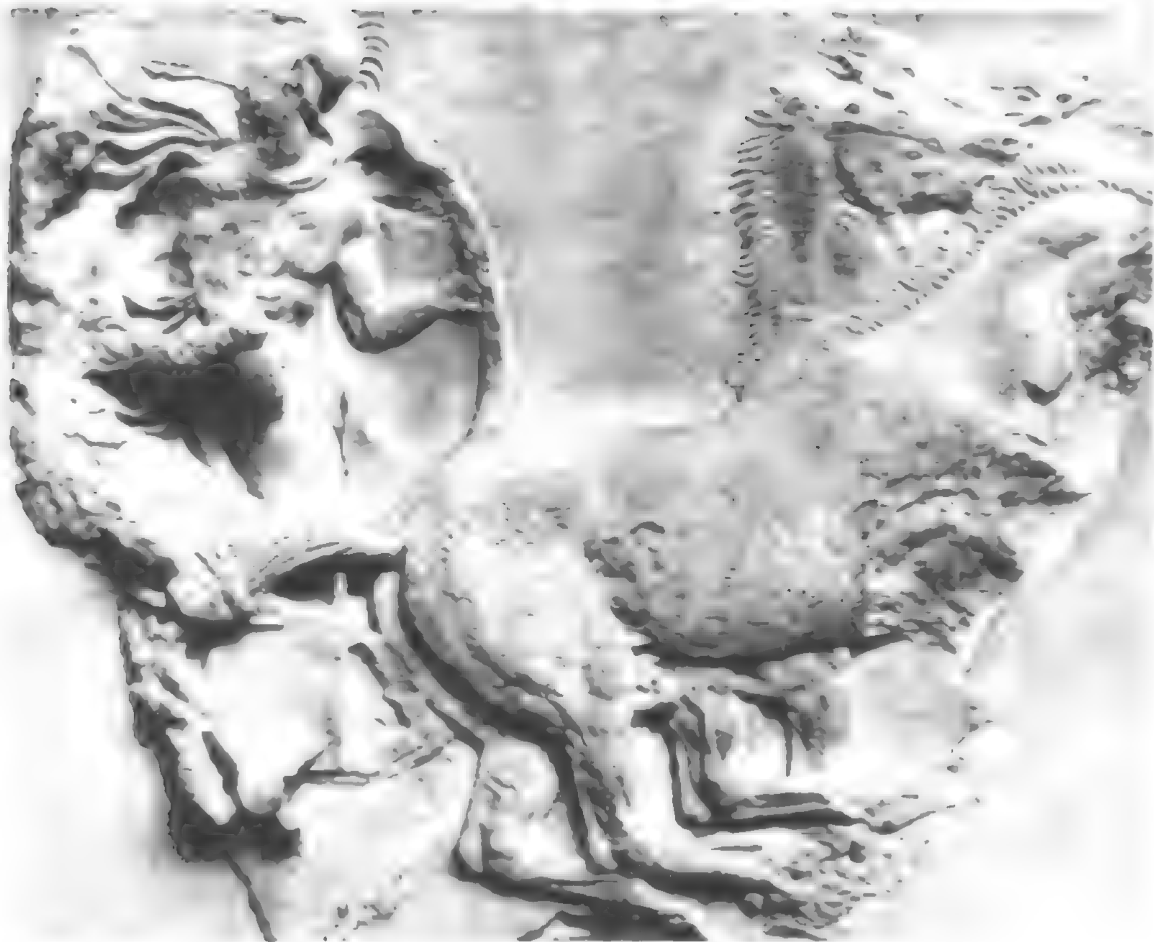


53. 掷铁饼者。罗马时代的大理石摹品，原作为米龙制作的青铜像。约公元前450年。慕尼黑，古代雕刻馆。

没无闻。《掷铁饼者》已发现了多种复制品，我们至少也可以有个一般的印象，知道它是什么样子（图53)。它把那个青年运动员表现为恰好处于要掷出沉重铁饼的一瞬间。它向下屈身，向后摆动手臂，以便用更大的力量投掷。刹那之间它就要转身投出，以转体动作来帮助投掷。它的姿势看起来是那么真实，以致现代运动员拿它当样板，试图跟它学习地道的希腊式铁饼投掷法。然而事实表明这件事不像他们所想的那么容易。他们忘记了米龙的雕像不是从体育影片中选出的一张“剧照”，而是一件希腊艺术作品。实际上，如果我们仔细地看一下，就会发现米龙达到这一惊人的运动效果主要还是得力于改造古老的艺术手法。站在雕像前面，仅仅老虑它的轮廓线，我们马上就发觉它跟埃及艺术传统的关系。正像埃及画家那样，米龙让我们看到躯干的正面图，双腿和双臂的侧面图；跟埃及画家一样，他也是用各部分的最典型的视象组成一个男子人体像。但在他的手中，那个古老陈旧的公式变成了一种完全不同的东西。他不是把那些视象拼在一起构成一个姿势僵硬、不能令人信服的人像，而是请模特儿⑭实际做一个相近的姿势，然后加以修改，使它看起来像一个可信的动态人体像。至于它跟最恰当的掷铁饼动作是否完全一致，那是无关紧要的，重要的是就像那时的画家征服了空间一样，米龙征服了运动。

在流传到今天的全部希腊原作中，帕提依神庙的雕刻大概是以最惊人的方式反映出这一新的自由。帕提依神庙（图 45）的建成时间比奥林匹亚那座神庙大约要晚二十年左右，在那么一段短短的时间里，艺术家已经能够更为轻松自如地解决艺术表现要令人信服这个问题了。我们不知道那座神庙中的装饰品出于哪些雕刻家之手。不过既然非狄亚斯制作了神龛里的雅典娜雕像，看来他的作坊可能也供应了其余的雕刻作品。

图 54 和图 55 是那长长的建筑带花［band］——即饰带［frieze］⑮——的断片，饰带高高地环绕着建筑物内部，表现的是在女神雅典娜的隆重节日⑯里一年一次的游行队伍。那些节日总有竞赛和体育表演，其中有一项危险的技艺是驾驶马车，在四马飞驰之中跳上跳下。图 54 就是表现这样一项表演。一开始也许很难在这个断片中看出头绪来，因为浮雕损坏十分严重。不仅表皮已有部分脱落，色彩也全部掉光了；当初使用颜色大概是让形象鲜明地突现于浓色背景之上。在我们看来，美好的大理石颜色和纹理都是那么奇妙，我们绝不会用颜色去覆盖，而希腊人甚至竟用红和蓝这种对比强烈的颜色去涂刷神庙⑰。但是，无论希腊雕刻原作今天残存的部分多么少，我们还是不要去想念那现已亡逸的部分，这样就可以完全陶醉于已有的发现而不心怀遗憾。在断片上，我们首先看到的是马匹，四匹马一匹排在一匹后面。这些马的头和腿保存得相当完好，足以使我们领略艺术家那种娴熟的技巧，他尽力表现出马的骨肉结构，但是整个外观却不显得生硬死板。我们马上想到人物形象必然也是这种情况。我们从残存的痕迹未尝不能想象出



54. 驭者，帕提依神庙饰带浮雕局部。大理石。约公元前 440 年。伦敦，大英博物馆。

人物的活动如何自在，身上的肌肉表现得多么清楚。短缩法已不再是艺术家的重大难题了。拿着盾牌的手臂，还有那头盔上抖动着的翎毛和被风吹动张起的斗篷，都表现得轻松自如。但是这些新发现并不是样样都使艺术家忘乎所以，“煞不住车”。无论他是多么欣赏自己征服空间和运动的胜利，我们也没有感觉到他急于卖弄自己的技能。尽管这些成组的人马那样生动活泼，它们还是跟沿神庙墙壁排列的庄严队伍配置得十分相称。艺术家仍然善于布局，希腊艺术的这种布局才智来自埃及人，来自伟大的觉醒时期之前在几何图案方面的训练。正是这种可靠的技艺，保证了帕提侬神庙的饰带微细之处都是这样清晰，这样“合适”(图 55)。

这个伟大时代的希腊作品，件件都显示出在布列形象方面具有这种智慧和技巧，然而希腊人当年却别有所重。他们要求这种自由地表现人体形象的种种姿势和动态的新发现，能够反映出人物的内心世界。伟大的哲学家苏格拉底曾学习过雕刻；他的一个门徒告诉我们，苏格拉底就是这样敦促艺术家的。艺术家应该准确地观察“感情支配人体动态”的方式，从而表现出“心灵的活动”⑱。



55. 骑马者行列，局部，帕提侬神庙饰带浮雕。大理石。约公元前440年。伦敦大英博物馆。

彩绘花瓶的那些工匠当时还是努力追摹这些新发现，而一些伟大的艺术家虽然作出了这些重大发现却已无作品传世。图 56 表现的是尤利西斯［Ulysses］的故事中动人的一幕⑲：这位英雄在外 19 年之后，拿着拐杖、包袱和饭碗，化装成叫花子回到家里，他的老褓姆给他洗脚时发现他的脚上有熟悉的伤疤，认出他来。艺术家作画时根据的本子想必跟我们在荷马史诗中读到的故事略有出入（在荷马史诗中，褓姆的名字跟花瓶上的题字不同，猪倌欧迈俄斯［Eumaios］也不在场）。大概他是看过演那一场面的戏剧，因为我们知道希腊剧作家创造戏剧艺术也是在那一世纪。可是我们无需追究准确的原文就能看出正在发生一桩戏剧性的、动人的事情，因为褓姆和这位英雄之间正在交换的眼色，向我们传达的丰富涵义几乎胜过言辞。希腊艺术家确实已经掌握了必要的技巧，得以表达出人与人之间的某种内在感情。



56. 老乳母认出尤利西斯。红像式花瓶。公元前五世纪。丘西·伊特拉里亚博物馆。

这种技巧能让我们在人体姿势中看出“心灵的活动”，它把图 57 那样简单的一座墓碑造就成伟大的艺术品。这件浮雕把安葬在墓石下面的赫格索［Hegeso］表现得栩栩如生，一个侍女站在她面前，递给她一个盒子，她好像正在从盒子里挑选一件首饰。我们不妨把这个宁静的场面跟表现图坦卡门坐在宝座上，他的妻子为他整理衣领⑳（见 35 页，图 39）的埃及作品相比，埃及那件作品的轮廓也是出奇地清楚，但是相当生硬，相当不自然，尽管它还是创作于埃及艺术的一个特殊时期。希腊这件浮雕已经完全摆脱了那些十分别扭的束缚，可是仍然保持着布局的清楚和美妙，已经摆脱了几何形式，去掉了棱角，变得自由自在。上半部由两个女人的手臂构成弧线围拢成边框，坐椅的曲线也有相应的配合，赫格索的美丽的手毫不费力地形成注意力的中心，衣服贴着体形飘拂而下显得如

此沉静——这一切相互结合产生了如此单纯的和谐，也只有到了公元前五世纪，这样的希腊艺术才诞生于人间。



57. 赫格索墓碑。约公元前 420 年。雅典，国立博物馆。

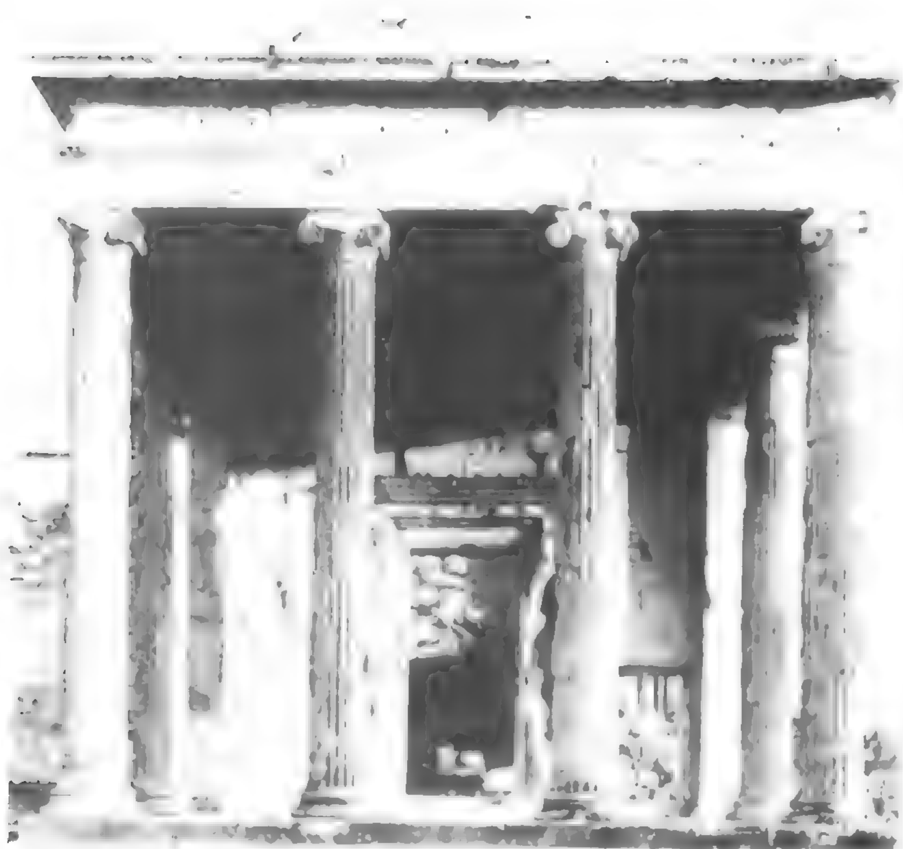


58. 希腊雕刻家的作坊。左面：青铜熔炉，墙上挂有速写。右面：一人在制作雕像，雕像的头部放在地上。希腊瓶画。约公元前 480 年。柏林，国立博物馆。

第四章 美的王国

希腊和希腊化世界，公元前四世纪至公元一世纪

59. 爱奥尼亚柱式神庙：厄瑞克特翁神庙。雅典，卫城。建于公元前420年以后。

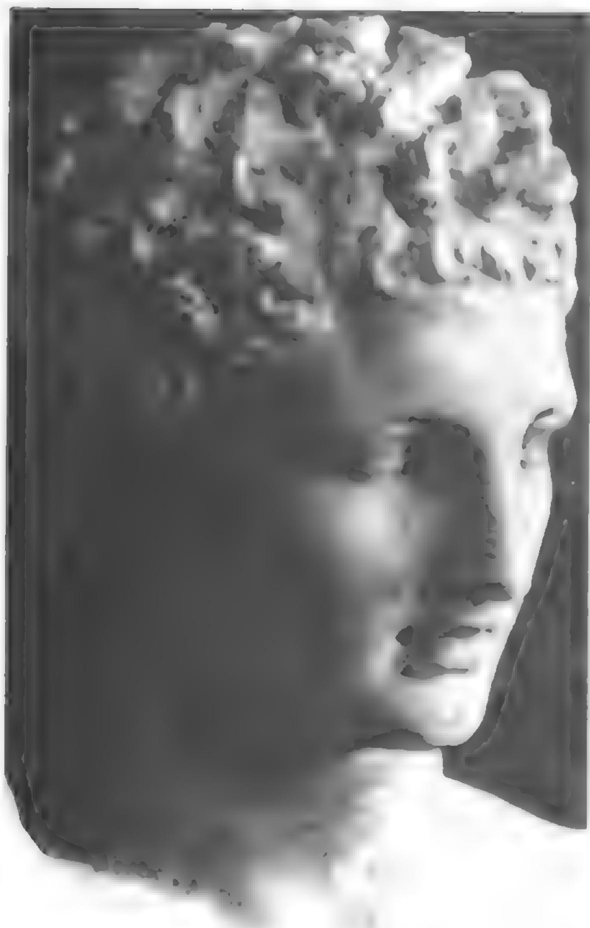


艺术走向自由的伟大觉醒大约发生在公元前520年到公元前420年这百年之间。到公元前五世纪临近结束时，艺术家已经充分意识到自己具备的力量和技巧了，当时公众也是如此。虽然艺术家仍然被看作工匠，大概还被势利小人所鄙视，但是已经有越来越多的人开始赏识他们的作品本身的诱人之处，不再是仅仅赏识它们有宗教作用或政治作用了。人们相互比较各艺术“流派”的高下短长，也就是说，比较不同城市艺术大师的相互有别的艺术手法、风格和传统。那些艺术流派相互之间有比较有竞争，无疑刺激着艺术家发挥更大的干劲，促进了希腊艺术的丰富多彩，使得我们赞不绝口。在建筑方面，各种风格开始同时并行。帕提侬神庙已用多立安风格建成（图45），但是后来的卫城建筑却启用了所谓爱奥尼亚［Ionic］风格形式。那些神庙的建筑原则跟多立安风格的神庙一般无二，然而整体外形不同，而且别有个性①。最能充分体现爱奥尼亚风格特色的一座建筑叫作厄瑞克特翁神庙［Erechtheion］②（图59）。爱奥尼亚式神庙的圆柱远远不是那么粗壮强劲。它们好像是细长的竿子，柱头亦即柱帽不再是朴实无华的上方下圆形状，侧面已有大量涡旋装饰；似乎也在显示出那一部分的作用是架起托着屋顶的大梁。那些建筑物和精工细作的局部细节给人以无限优雅、无限轻松的整体印象。

这种优雅、轻松的性质也是那个时期雕刻和绘画的特征,肇始于菲狄亚斯身后的一代。这个时期,雅典正在跟斯巴达人浴血苦战,战争毁灭了雅典乃至整个希腊的繁荣和昌盛。在公元前 408 年那一短暂的和平时期里,雅典的卫城里建起了一座小型的胜利女神庙。神庙的雕刻和装饰表现出人们逐渐转向爱好纤美和精致,这种爱好也明显地反映在爱奥尼亚风格之中。虽然那些雕像的形象残损十分严重,但我还是愿意用其中的一个雕像作插图(图 60),以便让大家看到这个残损的雕像尽管无头缺手,然而它还是那么美丽。这是一个少女形象,是胜利女神之一,她在走路时弯下腰正在系好一只松开的便鞋③。这一骤然停步描摹得多么迷人,薄薄的衣饰下垂裹住美丽的躯体,又是多么柔和、多么华丽!我们从这些作品中可以看出艺术家已经能够随心所欲,在动态表现和短缩法方面已经毫不为难了。艺术家对这种轻松自在和艺术妙技大概已有所意识。而创作帕提侬神庙饰带(49页,图 54)的那位艺术家就似乎对自己的艺术或者正在制作的东西并不过多地考虑。他知道他的任务就是表现一列队伍,于是下苦功尽其所能把它表现得又



60. 胜利女神。雅典胜利女神庙栏杆浮雕。公元前 408 年。



61. 波拉克西特列斯：赫耳墨斯头部，图 62 的局部。



62. 波拉克西特列斯：赫耳墨斯和小狄俄尼索斯。约公元前 350 年。奥林匹亚，博物馆。

清晰又令人满意。他几乎没有想到自己是个伟大的艺术家，几千年后，老老少少都还会谈论他。胜利女神庙的饰带大概已表明艺术家的态度已有所转变。这位艺术家为自己的巨大能力而自豪，他也有理由自豪。这样，在公元前四世纪对待艺术的态度渐渐地就改变了。菲狄亚斯的神像当初是作为神祇的体现而闻名于整个希腊。而公元前四世纪的神庙的伟大雕像之所以享有声誉，更多的是在于它们具有艺术作品的美。当时希腊有文化的人谈论起绘画和雕像来，就像谈论诗歌和戏剧一样；或者赞扬它们的美好，或者批评它们的形式和构思。

那一世纪最伟大的艺术家波拉克西特列斯［Praxiteles］之所以闻名于世，首先是由于他的作品具有魅力，由于他的创作具有悦目妩媚的特性。他最受欢迎的作品是表现富于青春活力的爱神阿芙罗狄特［Aphrodite］漫步入浴，许多诗篇为它高唱赞歌④。但是这件作品已经失落。十九世纪在奥林匹亚发现了一件作品，许多人认为那是出自他手的一件原作（图 61，图 62）。但是我们也还不能确信无疑。那也许只是仿照青铜雕像精确制作的大理石复制品而已。它表现赫耳墨斯神［Hermes］把小狄俄尼索斯［Dionysus］抱在手

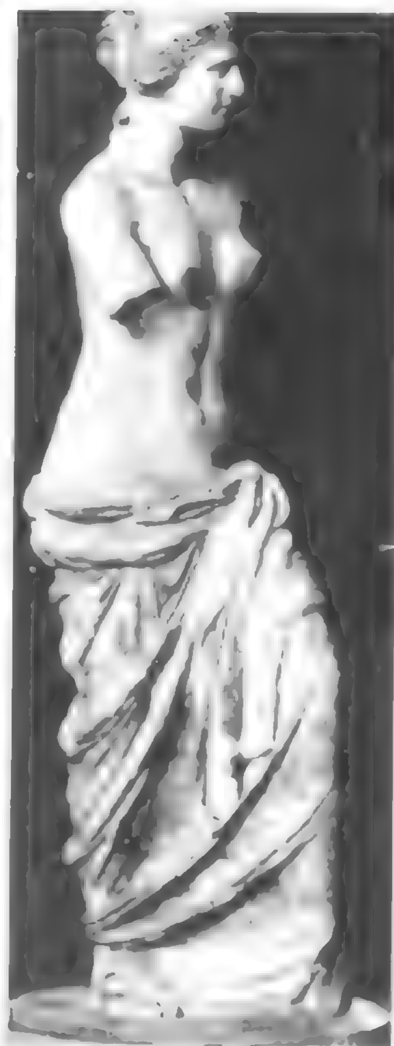
臂中逗着他玩。我们回过头去再看第41页上图47，就能发现希腊艺术在二百年里已有多大的进展。在波拉克西特列斯的作品中，生硬的痕迹一扫而光。这位神祇站在我们面前，姿势很随便，却无损他的尊严。可是，如果想一下波拉克西特列斯是怎样达到了这一效果，我们就开始认识到，即使在那个时代古代艺术的教诲也没有被抛在九霄云外。波拉克西特列斯也是小心翼翼地把身体的接合部位表示出来，以便我们尽可能清楚地理解身体的活动。但他已经能够成功地达到自己的目的，而雕像却不显得生硬死板。他能够显示出在柔软的皮肤下，肌肉和骨胳的隆起与活动，而且能够使人感受到一个活生生的人体的全部优美之处。然而我们都应该了解，波拉克西特列斯和其他希腊艺术家是通过知识达到这一美的境界的。世上没有一个活着的人体能像希腊雕像那样对称、匀整和美丽。人们往往以为艺术家的所做所为就是观看许许多多模特儿，然后把他们不喜欢的地方全部略去；亦即认为艺术家是首先仔细地描摹一个真人的外形，然后加以美化，把他们认为不符合完美人体理想的地方和特点统统去掉。他们说希腊艺术家把自然“理想化”了⑤，他们认为那跟摄影师的工作相仿，给肖像修修版，把小毛病去掉。但是经过修版的相片和理想化的雕像通常都缺少个性，缺少活力。有那么多东西已经被略去、被删除，留下来的不过是模特儿的一个模糊无力的影象而已。希腊人的做法恰恰相反。在那几百年里，我们所评论的这些艺术家所关心的是向那些古老的外壳注入越来越多的生命。在波拉克西特列斯的时代，他们的方法开花结果，完全成熟。在熟练的雕刻家手下，古老的人物型式已经开始活动、开始呼吸了，他们像真人一样站在我们面前，然而却像是从另一个更为美好的世界降临的人。事实上，他们之所以像是来自另外一个世界的人，倒不是因为希腊人比别人健康，比别人美丽——那样想毫无道理——而是因为当时的艺术已经达到那样一种境界，型式化的形象和具体的形象之间取得了一种新的巧妙的平衡。

那些在古典艺术中被后世誉为表现出完美人物形象的最负盛名的作品，有许多是公元前四世纪中叶那一时期制作的雕像的复制品或变体。眺望楼的阿波罗像［Apollo Belvedere］（图63）表现了一个男人体型的理想模特儿。他以一种动人的姿势站在我们面前，伸直手臂举着弓，头转向侧面，仿佛他的目光正随箭飞驰。古老的图式要求身体的每一部分都采用最有特性的视象来表现，我们不难看出这件雕像对此隐隐约约还有所反映。在几个著名的古典维纳斯雕像中，大概米洛的维纳斯［Venus of Milo］最出名（图64）（它发现于米洛斯岛［Melos］，因而得名）。可能它是一组维纳斯和丘比特［Cupid］群像中的一员，那组群像制作时期稍晚，但依然使用了波拉克西特列斯的成果和方法⑥。它也设计成侧面像（维纳斯正把手臂伸向丘比特），我们又可以一饱眼福了，来欣赏艺术家塑造的美丽的人体是那样简捷明确，他毫不粗糙、毫不模糊地标示出身体各个主要部分。

让一个一般的、图式化的形象越来越栩栩如生，直到大理石表面似乎具有生命、呼吸起来为止，以这种方法来创造美当然有一个毛病。这种方式并非不能创造出使人信服的人的型式，但是从此入手能够表现出一个实实在在的人吗？尽管听起来令人惊奇，事实上却是直到公元前四世纪很晚的时候，希腊才出现了我们现在所使用的肖像这个词的概念。我们确实听说过在那之前制做的肖像（见47页，图52），但是那些肖像大概不是



63. 眺望楼的阿波罗。罗马时代的大理石摹品（双手是后补的），希腊原作的时间约公元前350年。梵蒂冈，博物馆。



64. 米洛的维纳斯。公元前一世纪的希腊雕刻，可能是模仿公元前四世纪的作品。巴黎，罗浮宫。

很好的写真。一个将军的肖像跟随便哪一个戴盔持棒的漂亮战士的像相比，也没有什么差别。艺术家从来不表现将军的鼻子的形状、前额的皱纹和个别的表情。在我们已经看过的作品中，希腊艺术家一直避免让头像有特殊的表情，这是件怪事，我们还没有讨论过。实际上这件事只要细想一下就更令人惊奇，因为我们在吸墨纸上随便画个简单的面孔而不给它个特别的（通常是滑稽的）表情，这简直不大可能。公元前五世纪的希腊雕像和绘画的头像当然不是显得发呆或茫然，就此而言不能说没有表情；但是他们的面目看起来从来也不表现出任何强烈的感情。那些大师是用人物的身体和身体的活动来表现苏格拉底所说的“心灵的活动”（见50—51页，图56），因为他们意识到面部的活动会歪曲或破坏头部的简单的规则性。

在波拉克西特列斯身后的一代，将近公元前四世纪末，这个限制逐渐解除了，艺术家发现了既能赋予面目生气又不破坏其美的两全之策。不仅如此，他们还懂得怎样捕捉住个别人的心灵活动和某个面孔的特殊之处，怎样制作出我们今天所理解的那种肖像。在亚历山大大帝时期，人们开始讨论这一新的肖像艺术。当时的一位作者打趣那些阿谀奉承者的讨厌的惯技，说他们总是大声赞美他们主子的肖像酷肖其人。亚历山大大帝本人比较喜欢让他的宫廷雕刻家莱西波斯 [Lysippus] 给他制作肖像。莱西波斯是当时最有名的艺术家，他忠实于自然，使当时的人们吃惊⑦。据认为，他的亚历山大肖像还保留在一个随意仿制的作品中（图 65)，它反映出从德尔菲的马车驭者那一时期以后，甚至从仅仅比莱西波斯早一代的波拉克西特列斯时期以后，艺术又有了多么大的变化。当然，所有的古代肖像作品都有一个共同的麻烦之处，即我们实际上无法判断它们逼真与否——事实上，我们在这方面远不如前面故事里所说的那些阿谀奉承者。我们要是能看到亚历山大大帝的一张快相，很可能发现它完全不像那个半身像⑧。莱西波斯的雕像可能很像个神，而不像那位亚细亚征服者亚历山大本人。但是我们只能说：亚历山大其人有一种不止不息的精神，有无限的天才，但由于获得成功而骄纵，像他那样的人有可能看起来像那个半身像，眉毛上扬，表情生动。

亚历山大帝国的奠基对希腊艺术是件了不起的大事，因为希腊艺术原来仅仅在几个小城市内颇有影响，现在得以发展成为几乎半个世界的图画语言了。这种发展必然影响希腊艺术的性质。我们大都不把这后一时期的艺术叫作希腊艺术 [Greek art]，而把它叫做希腊化艺术 [Hellenistic art] ⑨，因为亚历山大的继承者在东方国土上建立的一些帝国通常就以此为名。那些帝国的富庶的首府是埃及的亚历山大里亚 [Alexandria]、叙利亚的安提俄克 [Antioch] 和小亚细亚的珀加蒙 [Pergarmon]，那里对艺术家另有要求。跟他们在希腊所习惯的那些要求不同。即使在建筑方面，刚劲、简朴的多立安风格和轻松、优雅的爱奥尼亚风格也还不能满足要求。公元前四世纪初期发明的一种新式的柱式更受欢迎，它以富有的商业城市科林斯 [Corinth] 的名字命名（图 66)。在科林斯风格中，爱奥尼亚式的涡旋花饰上增加了叶饰来美化柱头，而且一般都有更多更华丽的花饰遍布建筑物各处。这种华丽的样式跟东方新兴城市广泛兴建的豪华建筑物正相适合。那些建筑物很少有保存到今天的，但是在那个时期以后的年代里遗留下来的东西还能给我们一个壮丽、辉煌的印象。希腊艺术的风格和发明创造，当时是按照东方王国的标准应用于东方王国的传统之中。

我说过，在希腊化时代整个希腊艺术必然要经受一次变革。那种变革在当时的一些最有名的雕刻作品中就能看到。其中有一件是大约在公元前 170 年建起的珀加蒙城的一座祭坛（图 67)。祭坛上面的群像表现诸神跟巨人的战斗。这件作品十分壮观，但是我们要想去寻找早期希腊雕刻的和谐与精致之处，则是徒劳。艺术家显然在追求强烈的戏剧效果。战斗进行得激烈凶猛。笨拙的巨人被获胜的诸神打倒了，他们痛苦、狂乱地向上看着。每个形象都富有狂乱剧烈的动作和颤动飘扬的衣饰。为了使效果更加强烈，浮雕也不再是平伏在墙壁上，而是一批近乎独立雕像 [free—standing] ⑩的人物，正在激战之中、似乎要涌向祭坛的台阶，他们仿佛毫不顾及自己应该呆在什么地方。希腊化艺术喜欢这样狂暴强烈的作品：它想动人，而它也确实动人。



65. 亚历山大大帝头像。可能是莱西波斯作品的变体。约公元前 330 年。伊斯坦布尔，博物馆。



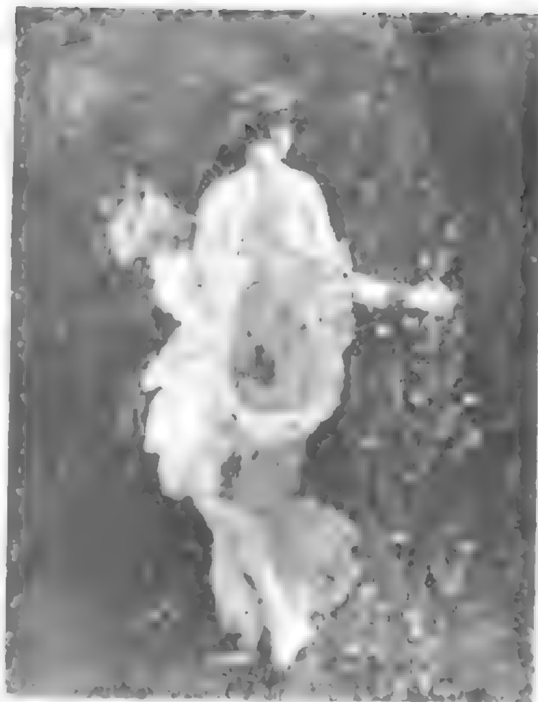
66. 科林斯式柱头。埃皮道鲁斯出土。约公元前 300 年。埃皮道鲁斯，博物馆。

67. 神祇大战巨人。出自珀加蒙的宙斯祭坛。约公元前 170 年。柏林，珀加蒙博物馆。





68. 拉奥孔父子。大理石群像。出自罗得岛的哈格桑德罗斯、阿提诺多罗斯、波利多罗斯的作坊。约公元前 25 年。梵蒂冈，博物馆。



69. 采花少女。斯塔比伊出土的壁画。公元一世纪。那不勒斯，国立博物馆。

在后世享有最高声誉的古典雕刻作品中，有一些就是创作于希腊化时期。在 1506 年发现拉奥孔群像时(图 68)，艺术家和艺术爱好者对于那个悲剧性群像的效果大为折服⑪。它表现的是一个恐怖的场面，维吉尔［Virgil］⑫在史诗《伊尼德》［Aeneid］中也描写过那个场面：特洛伊城祭司拉奥孔警告他的同胞们不要收下那匹藏有希腊士兵的木马。诸神看到他们毁灭特洛伊的计划遭到挫折，就派两条巨蛇从海里出去把祭司和他的两个不幸的儿子缠住憋死。这是叙述奥林匹亚诸神残酷无情地加害可怜的凡人的故事之一，这些故事在希腊和拉丁神话中经常出现。人们很想知道这个故事是怎样感动了那位希腊艺术家，从而设想出这一动人的群像。在这个场面里，无辜的受害者因为讲真理而遭难，艺术家是不是想叫我们感受到这种恐怖？抑或他主要是想炫耀一下自己的本领，能够表现出人与兽之间进行惊惧而且有些耸人听闻的战斗？他完全有理由为自己的技艺而自豪。用躯干和手臂的肌肉，来表达出绝望挣扎中的努力与痛苦，祭司脸上痛苦的表情，两个男孩子枉然的扭动，以及把整个骚乱和动作凝结成一个永恒的群像的手法，从一开始就激起一片赞扬之声。但我有时不免怀疑这是一种投其所好的艺术，用来迎合那些喜欢恐怖格斗场面的公众。为此责备艺术家大概是错误的。事实可能是，到了那个希腊化时期，艺术已经大大失去了它自古以来跟巫术和宗教的联系。艺术家变得单纯为技术而技术了，怎样去表现那样一个戏剧性的争斗，表现它的一切活动、表情和紧张，这种工作恰恰就是对一个艺术家的气概的考验。至于拉奥孔的厄运一事的是非曲直，艺术家可能根本未曾考虑过。

就在这个时期，在这种气氛中，有钱的人开始收集艺术品，复制不能到手的名作，付出巨款收进能够买来的作品⑬。作家开始喜爱艺术，着手撰述艺术家的生平，搜罗他们的趣闻轶事，编写导游手册。古代最有名的艺术大师中有许多是画家而不是雕刻家，对于他们的作品，除了在那些流传到今天的古典艺术著作中所讲到的片断以外，我们便一无所知。我们知道那些画家也是关心特殊的技术问题，并不关心他们的艺术怎样为宗教目的服务。我们听说过一些艺术大师，他们专门画日常生活题材，他们画理发店或舞台场面，但是那些绘画都没有流传下来。我们要想对古代绘画特点有个概念，只有去看在庞贝［Pompeii］和其他地方发现的装饰性的壁画和镶嵌画。庞贝是一座富有的乡镇，公元 79 年被维苏威火山的灰烬埋葬于地下。城里几乎每一座房屋和别墅的墙上都有画，画着柱子和远景，还模仿着带框的画和舞台场面。这些画自然并不都是杰作，然而看到这样一个无名小城中竟有那么多艺术作品，仍然是令人惊讶的。如果我们的海滨游览胜地有一处被后世发掘出来的话，我们就很难给人那样出奇的印象。庞贝和附近城市的室内装饰家，显然放手使用希腊化时期伟大的艺术家的发明创造。在许多平庸的作品中，我们有时会发现象图 69 那么美丽优雅的形象，它表现时序女神［Hours］中的一位在采花，就像是在跳舞一样。我们还能看到像另一幅画中的农牧神［faun］头部那样精微的细部(图 70)，使我们了解到那些艺术家在处理表情方面的技术造诣和熟练程度。

在这些装饰性的壁画中，凡是可能进入画面的东西，几乎各种类型都有所发现。例如两个柠檬和一杯水之类的漂亮的静物画［still life］，以及动物画。甚至还有风景画［landscape painting］。这大概是希腊化时期最大的革新。古老的东方艺术不用风景，除非用作人类生活或军事战役的场景。对菲狄亚斯或波拉克西特列斯时期的希腊艺术



70. 牧羊神的头部。赫库兰尼姆出土的壁画局部。可能是公元前二世纪珀加蒙绘画的摹品。那不勒斯，国立博物馆。

来说，艺术家众目所瞩的主要题材仍然是人。乃至希腊化时期，像特俄克里托斯［Theocritus］⑭之类的诗人，已经发现了牧民的简朴生活富有魅力，艺术家也试图为世故的城市居民呈现出田园生活的乐趣。这些画并不是具体村舍或风景胜地的实际景象。它们实际是把田园小诗场面中形形色色的东西都收集在一起：牧民和牛，简单的神龛，隐隐约约的别墅和远山（图 71）。在这些画中，每一件东西安排得都很讨人喜欢，每一个定型部件［set－piece］都表现出各自的胜境。我们确实感觉自己是在观看一个恬静的场面。但是，连这些作品也远远不像我们可能产生的最初印象那么真实可信。如果我们来提一些刁钻的问题，或者试图画一张各部位置图，我们很快就会发现那根本无法处理。我们不知道神龛和别墅之间应该有多大的距离，也不知道桥离神龛远近如何。事实上，连希腊化时期的艺术家也还不懂得我们所说的透视法则。我们大家上学时都画过那条无人不知的白杨大道，它是逐渐后退向远方的消失点隐去⑮。然而在那个时期这还不是一种标准画法。当时艺术家是把远处的东西画得小，把近处的东西或重要的东西画得大，可是远去的物体有规律地缩小这条法则，亦即我们可以用来表现一个视觉景象的那个固定的框架，古典文化时代还没有采用。事实上，又过了一千多年它才被运用起来。所以，连最后期的、最自由的和最大胆的古代艺术作品至少也还保留着一些蛛丝马迹，能够看出我们在叙述绘画时所讨论过的那条原则残存的影响。即使在这里，对单个物体典型轮廓的知识，仍然跟眼睛所见的实际印象同样举足轻重。我们早就认识到，艺术作品的这个性质并不是应被遗憾、被鄙视的缺陷，任何一种风格都有可能达到艺术的完美境界。希腊人冲破了早期东方艺术的禁律，走上发现之路，通过观察给传统的世界形象增添了越来越多的特点。但是他们的作品看起来决不象一面反映出自然的一切偏僻角落的镜子，而是永远带有印记，标志着创作者的那种睿智。



71. 风景。壁画。公元一世纪。罗马，阿尔巴尼别墅。



72. 希腊雕刻家在工作。希腊化时代的宝石。纽约，大都会美术博物馆。

第五章 天下征服者

罗马人，佛教徒，犹太人和基督教徒，
一至四世纪



73. 罗马圆形大剧场。约公元80年。

我们已经看到罗马城镇庞贝有希腊化艺术的许多反映。因为当罗马人征服了天下，在那些希腊化王国的废墟上建立起自己的帝国时，艺术多少还是保持原状的。在罗马工作的艺术家大都是希腊人，罗马收藏家大都购买希腊大师的作品或复制品。尽管如此，在罗马成为世界霸主时，艺术还是有一定的变化。艺术家已经接受了新的任务，必须根据实际情况修改他们创作方法。罗马人最突出的成就大概是土木工程。大家都知道他们的道路，输水道，公共浴场。连那些建筑的废墟现在都还感人至深。人们在罗马漫步于巨大的柱列之间，觉得自己就像个蚂蚁一样。事实上，正是那些古迹废墟使后世很难忘记"宏伟即罗马"①这句话。

这些罗马建筑中最出名的也许是那圆形竞技场，称为Colosseum［圆形大剧场］（图73）。那是典型的罗马建筑，引起后世的高度赞美。它基本上是实用性的建筑结构，有三层拱，一层压一层地承载着巨大圆形剧场内部的座席。但是在那些拱②的前面，那位罗马建筑师放上了一种希腊式的隔断。事实上，希腊神庙所用的三种建筑风格，他都用上了。底层是多立安风格的变形——甚至还保留了间板和三槽板；第二层是爱奥尼亚式，第三层和第四层是科林斯式半柱。罗马结构跟希腊形式或"柱式"③的这一相互结合，对后来的建筑师有巨大的影响。如果我们在自己的城市里四处看看，很容易看到受这种影响的建筑。



74. 罗马万神庙内部。约公元 130 年。十八世纪画家 G・P・潘尼尼绘。华盛顿，国立美术馆。



75. 泰比里厄斯皇帝（在位时间公元 14—37 年）的凯旋门。奥朗日，法国南部。

罗马的建筑创作中，大概再没有比凯旋门给人的印象更为持久的了。罗马人在意大利、法国（图 75）、北非和亚洲到处建立凯旋门，遍布帝国。希腊建筑一般都是由相同的的单元组成，甚至圆形大剧场也不例外。但是凯旋门却用柱式作界框并突出了中央的巨大入口，两侧辅以比较狭窄的入口。这种安排用在建筑结构中，很像是音乐中使用的和弦。

然而罗马建筑的最重要的特点是使用拱。虽然这项革新希腊建筑师可能早已发现了，但是它在希腊建筑中却几乎没有发挥什么作用。用一块块楔形石头拼成拱形是一种颇为困难的工程技术。一旦掌握了这项技艺，建筑者就能用它组成越来越大胆的设计。他可以用拱横跨桥梁或输水道的墩柱，他甚至也可以用这个方法拼成拱状屋顶。通过各种技术设计，罗马人逐渐对起拱技艺十分精通。那些建筑物中最奇妙的一座就是 Pantheon，即万神庙。它是在唯一的一座过去一直用作礼拜堂的古罗马神庙——早期基督教时代它被改成教堂，所以一直不准沦为废墟。万神庙内部（图 74）是一个巨大的圆厅，有拱状屋顶，顶部有一个圆形开口，从开口可以看到天空。此外没有别的窗户，但是整个大厅从上面接收充足而均匀的光线。我所知道的建筑物中，几乎没有一个能像它这样，给人这么沉静的和谐感。里面完全没有沉闷的感觉。巨大的屋顶穹窿仿佛自由地在你头顶盘旋，好像第二个天穹。④



76. 男人肖像，出自哈瓦拉（埃及）的木乃伊，约公元 150 年。伦敦，大英博物馆（借自国立美术馆）。



77. 维斯佩申皇帝像。大于等身胸像。约公元 70 年。那不勒斯，国立博物馆。

罗马人的典型作法是从希腊建筑中取其所好，然后按照自己的需要加以运用；他们在各个领域中都是这样做的。他们的一项主要需要就是维妙维肖的优秀肖像。这样的肖像在罗马的早期宗教中就发挥了作用。在送葬队列中携带先人的蜡像已经成了习惯。几乎可以肯定，罗马人这种作法跟我们从古埃及获知的用写真像保存灵魂的信仰有关系。后来，当罗马成为帝国时，皇帝的半身像还是受到宗教性的敬畏。我们知道每一个罗马人都得在皇帝的半身像前烧香表示自己的赤诚忠心；我们还知道基督教徒就是因为不肯服从这项要求而开始遭受迫害⑤。奇怪的是，尽管当时肖像有这么严肃的含义，罗马人却依然允许他们的艺术家把肖像制作得比希腊人所曾尝试制作的一切肖像更为真实而不加美化。大概他们有时使用以石膏套取的死者面型，所以对于人的头部结构和面貌有惊人的了解。无论怎样说，我们都很熟悉庞培 [Pompey]、奥古斯都 [Augustus]、泰特斯 [Titus] 或尼禄 [Nero]，几乎就像是在新闻片中见过他们的面孔一样，维斯佩申 [Vespasian] ⑥的半身像（图 77）丝毫没有讨好之处——根本无意于把他表现为神。他的形象有如富有的银行家或航运公司老板。尽管如此，这些罗马肖像却毫无猥琐之处。艺术家获得了令人莫名其妙的成功，既逼真又不平凡。

罗马人还交给艺术家另一项新任务，从而复兴了一个我们从上古东方获知的风尚（见 38 页，图 43）。罗马人也想宣扬自己的胜利，报导战事的经过。例如，图拉真[Trajan]⑦树立了一根巨大的石柱，用图画历述他在达吉亚（Dacia，现在的罗马尼亚）作战和获胜的



78. 图拉真纪功柱，下部。公元 114 年奉献。罗马。

历程。我们在石柱上看到罗马部队在登船、安营和战斗（图 78)。希腊艺术几百年来的技法和成就都被用在这些战功记事作品之中。但是罗马人着眼于准确地表现全部细节和清楚地叙事，以使后方的人对战役的神奇有深刻印象，这就使艺术的性质颇有改变。艺术的主要目标已经不再是和谐、优美和戏剧性的表现。罗马人是讲求实际的民族，对幻想的东西不大感兴趣。可是他们用图画来叙述英雄业绩的方法，却被证明对宗教大有裨益，当时宗教系统已经跟蔓延扩张的帝国有了接触。

在公元后几百年中，希腊化艺术和罗马艺术已经完全取代了东方王国的艺术，甚至在东方艺术原先的据点中情况也是如此。埃及人依然把死者葬为木乃伊，但是随葬的肖像已经不是埃及风格了，而是叫熟悉希腊肖像全部技法的艺术家去画（图 76)。那些肖像一定是以低价请普通工匠制作的，可是它们的生动性和写实性现在仍然使我们大为惊讶。古代艺术品看起来像它们那样有生气、那样“现代化”的寥寥无几。

不只是埃及人采用新的艺术手法来为自己的宗教目的服务。甚至在遥远的印度，罗马人叙述史实和显耀英雄的方法，也被艺术家用来描绘一个以和平方式征服天下的故事，即佛陀的故事。

在希腊化影响到来之前，印度早已盛行雕刻艺术；然而却是在边境地区犍陀罗[Gandhara] ⑧首先出现了佛陀的浮雕像，以后佛教艺术就以它为样板。图 79 表现的就是佛传中的一个插曲，叫做《夜半逾城》⑨。

青年王子乔答摩［Gautama］要离开父母的王宫到荒野去当隐士。他正跟自己心爱的战马建多迦［Kanthaka］说：“亲爱的建多迦，今晚请再驮我跑一夜。我在你的帮助下成佛以后，要拯救世界上的众神和众生。”只要建多迦嘶一叫或蹄一响，城里的人就要被惊醒，王子的出走就要被发现。于是诸天王掩住了马的叫声，在马所踏过的地方，处处用他们手垫在马蹄之下。

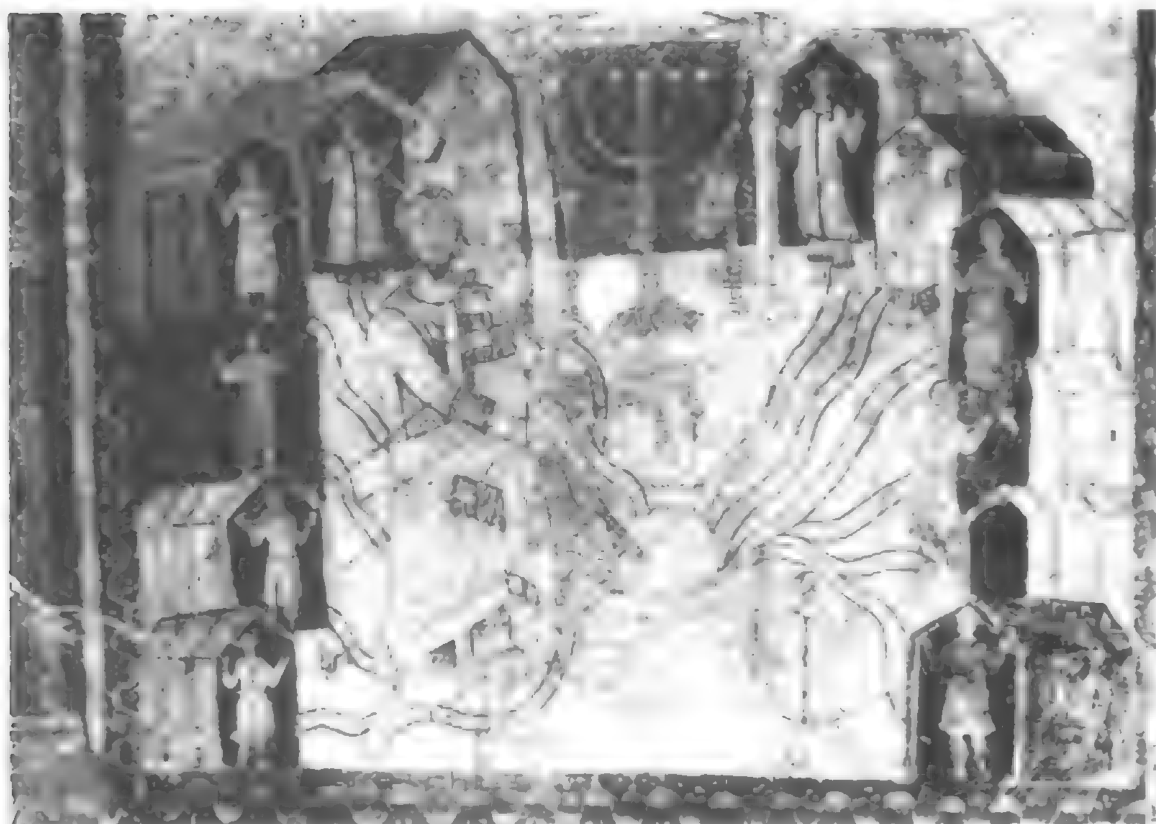


79. 乔答摩（释迦）出家。浮雕。犍陀罗（印度北部）出土。约公元二世纪。加尔各答，印度博物馆。



80. 佛陀的头部。犍陀罗(印度北部)出土。约公元三世纪。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

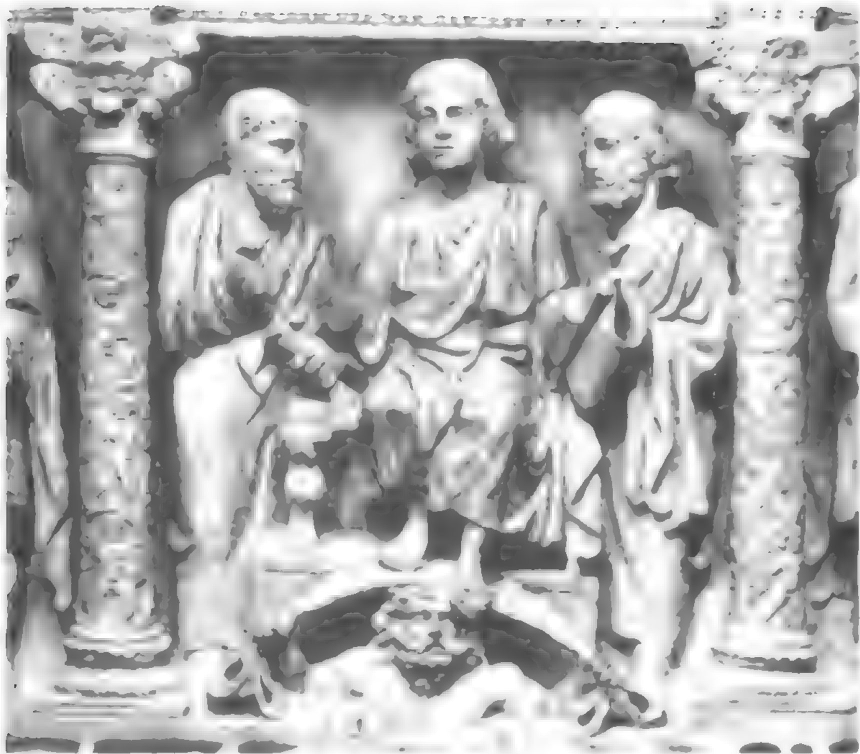
81. 摩西击磐取水。杜拉—欧罗巴斯(美索不达米亚)犹太教堂里的壁画。约公元245—256年之间。



希腊和罗马艺术曾经教给人们用优美的形式去想象神祇和英雄的形象，这也有助于印度人创造他们的救世主形象。表情泰然的佛陀的美丽头像，也是在犍陀罗这一边境地区制作的（图 80）。

另一个懂得把它的神圣事迹描绘出来，以教诲信徒的东方宗教是犹太人的宗教。犹太法 [Jewish Law] ⑩实际上禁止制像，以免崇拜偶像。然而聚居在东方城市的犹太人却喜欢用《旧约》故事装饰犹太教会堂的墙壁。那些画中有一幅近年发现于美索不达米亚的一个古罗马驻军地，叫杜拉—欧罗玻斯 [Dura—Europos] ⑪的小地方。这幅画无论如何也算不上伟大的艺术品，但却是公元三世纪留下的有趣的资料。它的风格看起来简陋笨拙，场面显得平板、原始，这些特点本身也不是没有意思（图 81）。它画的是摩西击石取水的故事⑫。但与其说它是圣经叙事的插图，还不如说它是向犹太人解释圣经意义的图片。可能就是因此而把摩西画成高个子，站在圣幕 [Holy Tabernacle] ⑬前面，我们还能认出圣幕内那七连灯台⑭来。为了表示出以色列的每一个部族都分享到圣水，艺术家画了十二条小河，每一条都流向站在帐篷前面的一个小小的人。艺术家的技术显然不大高明，所以他的画法简单。然而他实际上可能不大关心画得是否逼真。因为形象越逼真，就越要触犯禁止图象的圣训。他的主要意图是提醒观看的人，想起上帝显示神力的时刻。犹太教会堂的这幅简陋的壁画对我们还是大有意义的，因为在基督教从东方蔓延过来，而且也用艺术为自己服务时，跟上面类似的思想就开始影响艺术了。

在基督教艺术家最初受命表现救世主和他的使徒时，又是希腊艺术传统帮了他们的忙。图 82 是最早的基督像之一，出于公元四世纪。我们看到图中的基督不是在后来的图画中看惯的那个有须的形象，而是显现出青春之美，高坐在圣彼得 [St Peter] 和圣保罗 [St Paul] ⑮之间，他们二人则像庄严的希腊哲学家。特别是有一个细部，使我们想到这样一个雕像跟异教的希腊化艺术方法仍然有那么紧密的联系：为了表示出基督是高坐于上苍，雕刻家让他的脚放在由古代的天空之神高高举起的天穹上面⑯。



82. 基督和圣彼得，圣保罗。尤尼乌斯·巴苏斯（死于公元359年）石棺的局部。罗马，圣彼得教堂地下墓室。

基督教艺术的起源远在这个例子之前，但是最早的纪念物从不表现基督自身。杜拉的犹太人在他们的会堂里画的那个出自《旧约》的场面，目的不在美化会堂，而是用可以目睹其景的形式叙述神圣事迹。最初受命为基督教徒葬地——罗马的地下墓室［the Roman catacomb］⑰——画像的那些艺术家，也是本着同样的精神行事。例如可能是公元三世纪的《三个在火窑中的人》［Three Men in the Fiery Furnace］（图 83）那样的画，就可



83. 三个在火窑中的人。普里奇拉地下墓室壁画。罗马。作于三世纪（?）。

以看出那些艺术家对庞贝使用的希腊化绘画技法并不陌生。他们很擅长用寥寥数笔就作出一个人物形象。然而我们同时也感觉到他们对那些效果和手段并没有多大兴趣。那幅画的存在，其意义不再是由于它自身美好而被当作佳品妙物。它的主要目的是让虔诚的信徒想起显示上帝的慈悲和威力的一个例证。我们在圣经中（《但以理书》第三章）读到，在尼布甲尼撒王［King Nebuchadnezzar］治下有三个犹太大官，当国王的巨大金像树立于巴比伦省的杜拉平原时，在约定的信号发出后，他们不肯俯伏敬拜。跟画那些画时的许许多多基督教徒的遭遇一样，他们三人也不得不因此而受到处罚。他们被扔到熊熊火窑之中，“穿着裤子、内袍、外衣和别的衣服”。可是，看呀，火对他们的身体毫无作用，“头发也没有烧焦，衣裳也没有变色”。上帝已“差遣使者救护倚靠他的仆人”。

我们只要想象一下拉奥孔群像（见 60 页，图 68）的作者根据这样一个题材会有何创作，就能认识到艺术在当时的方向已经不同了。画家在墓室中不想表现场面的戏剧性来使画动人。为了表现出这个体现百折不挠和救苦救难的事例来劝勉和鼓励人们，只要身穿波斯服装的三个人、烈火和鸽子⑱——象征神的拯救——都能被辨认出来，也就足够了。只要不是绝对有关的东西最好不画进去。力求简单清楚的思想又一次开始压倒要忠实描摹的思想。不过艺术家力图把故事叙述得尽可能地简明，这种劲头也还是令人感动的。画中的三个人是正面图，看着观众，举起双手作祈祷，似乎表明人类已经别有关心的所在，开始超出尘世之美。

我们并不是仅仅在罗马帝国衰亡时期的宗教作品中，才能觉察到兴趣已有这种转移。当时的艺术家似乎已经没有什么人还注重希腊艺术往日引以为荣的特点，即它的精致与和谐。雕刻家不再有耐性用凿子去雕刻大理石，不再雕刻得那么精巧、那么有趣味，而当初那本是希腊工匠引以自豪之处。像作那幅墓室画的画家一样，他们使用较简单易行的方法去对付，例如使用可标出面部和人体的主要特征的手工钻之类的手段。人们常说古代艺术在那些年代里衰退了。在战争、叛乱和入侵的大骚乱之中，往昔盛世的许多艺术秘诀无疑真的失传了。但是我们已经看到全部问题还不仅仅是这一技术失传。关键是那个时期的艺术家对希腊化时期那种单纯的技术精湛似乎已经不再心满意足了，他们试图获致新的效果。那个时期，特别是公元四世纪和五世纪，有一些肖像大概能最清楚地表明那些艺术家的目标是什么（图 84）。在波拉克西特列斯时期的希腊人看来，这些作品就会显得粗野鄙陋。事实上，用任何普通的标准去衡量，这些头部都不美观。罗马人对维斯佩申那样十分逼真的肖像已经司空见惯，可能认为这些肖像缺乏技艺，不加重视。可是在我们看来，这些形象似乎自有其生命力，而且由于面貌标志坚实有力，在眼睛四周和前额皱纹之类特征上下过功夫，充满了强烈的表情。它们描绘出当时的人，那些人目睹并且最后承认了基督教的兴起，而这也就意味着古代社会的终止。



84. 官吏肖像。阿夫罗底西亚斯（土耳其）出土。约公元 400 年。伊斯坦布尔，博物馆。

85. 一个绘“葬仪肖像”的画家在他的作坊里，坐在画箱和画架旁边。克里米亚出土的石棺上的画。约公元 100 年。



第六章 十字路口

罗马和拜占庭，五至十三世纪



86. 基督教初期的巴雪利卡式教堂：圣阿波利奈尔·英·克拉塞教堂。约公元530年。腊万纳。

公元311年，君士坦丁大帝［Emperor Constantine］确立基督教会［Christian Church］在国家中的权力时，教会本身面临着一些巨大的问题。当初基督教遭受迫害的时候，不需要而且事实上也不可能建筑公共礼拜场所。就是那确有其物的教堂和集会厅，也是又小又不显眼。然而，一旦基督教会在王国中掌握了最大的权势，教会跟艺术的整个关系就不能不重新考虑了。礼拜场所不能仿造古代神庙的型式，因为二者的功用截然不同。古代神庙的内部通常只有一个小小的神龛放置神像，祀典游行和献祭在外面举行。但是，教会就不得不给全体会众安排地方用来集会，进行礼拜仪式，让神父站在高台上作弥撒，或传教布道。于是教堂没有用异教庙为模型，而是仿造大型会堂的形式；那种大型会堂在古典文化时代［Classical times］名叫“巴雪利卡”［basilicas］，意思近乎“王宫”。那种建筑本是用作室内市场和公开法庭，主要由长方形大殿构成，沿着两条长边有些比较狭窄、低矮的分隔间，由一排柱子把它们跟大殿隔开。里面尽头处经常是一个半圆形的高台(即半圆形龛)①，会议主持人或者法官，就坐在台上。君士坦丁大帝的母亲建立了这样一个巴雪利卡作教堂，于是巴雪利卡一词就成为这一类教堂的名称。半圆形的龛即后殿就被当作主祭坛［high altar］，是礼拜者瞩目的地方。设置着祭坛的这个地方，从此叫作唱诗班席②。中央主殿是会众集会之处，后来叫做中殿［nave］③，此语原义是“船”［ship］④。两边较低矮的分隔间叫作侧廊［side—aisle］⑤，意思是“翼”［wing］。在大多数巴雪利卡中，高起的中殿简单地用木板覆盖，可以看见楼厢的梁。侧廊通常是平顶。把中殿跟侧廊隔开的柱子往往装饰得很华丽。最早的巴雪利卡至今已没有一座能够保持原状，但是尽管在一千五百年的时间中进行过改建和翻新，我们还是能够大致了解那些建筑物当初的一般面貌（图86)。

怎样装饰那些巴雪利卡式教堂就是更为困难、更为严重的问题了，因为这里出现了图象和它在宗教中的用途这整个问题，而且引起了十分激烈的争论。早期基督教徒几乎一致同意下述观点：上帝的所在，绝对不可摆上雕像。雕像跟圣经里谴责过的那些木石偶像和异教偶像太相象了。在祭坛置一上帝或使徒雕像简直是匪夷所思。那些刚刚经过改造接受了新宗教信仰的可怜的异教徒，要是在教堂里看到那样的雕像，他们怎么能领会旧信仰和新教旨之间的区别呢？他们很容易认为那样一个代表上帝的雕像，就跟菲狄亚斯制作的被认为代表宙斯的雕像一样。那样一来，要他们掌握那唯一的全能而无形的上帝（人类就是按照上帝形象所造）传下的圣训，就会倍感困难了。但是，尽管所有虔诚的基督教徒都反对大型逼真的雕像，他们对绘画的看法却有很大的差别。有些人认为绘画有用，因为绘画有助于提醒教徒想起他们已经接受的教义，保证那些神圣事迹被牢记不忘。采取这种观点的主力是罗马帝国西部的拉丁教会。公元六世纪末的格雷戈里大教皇⑥就采用这种方针。他提醒那些反对一切绘画的人们注意，许多基督教徒并不识字，为了教导他们，那些图象就跟给孩子们看的连环画册中的图画那样有用处。他说："文章对识字的人能起什么作用，绘画对文盲就能起什么作用。"⑦

这样伟大的权威人士出面支持绘画，这在艺术史上极为重要。每逢有人攻击在教堂中使用图象，他的话就要被一再地援引。然而，以这种方式得到承认的艺术类型，显然是一种大受限制的艺术。如果要为格雷戈里的目的服务，就必须把故事讲得尽可能地简明，凡是有可能分散对这一神圣主旨的注意力的，就应该省略。一开始，艺术家还是使用在罗马艺术中发展成功的叙事方式，但是慢慢地就越来越注重于事物的核心精义所在。图 87 就是一幅自始至终贯彻那种艺术原则的作品。它出于腊万纳的一所巴雪利卡式教堂，大约作于



87. 面包和鱼的奇迹。圣阿波利奈尔·诺沃巴雪利卡式教堂的镶嵌画。约公元520年。

公元 500 年左右，那时腊万纳是意大利东海岸的一个巨大的海港，也是首府所在地。这幅作品图解的是福音书中的故事，基督用五个饼和两条鱼给五千人吃了一顿饱饭⑧。要是换一个希腊化时期的艺术家，就可能抓住这个机会用欢快而富有戏剧性的场面画出一大群人来。然而当时这位名家却选择了迥然不同的手法。他的作品不是用灵巧的笔触画成的，而是用石块或玻璃块精心拼制而成的镶嵌画，材料的颜色浓重，使满饰着这种镶嵌画的教堂内部显得辉煌肃穆。这种讲述故事的方式就使观看者亲眼看到正在发生神奇的事情。背景用金黄色的玻璃碎片铺成，在这黄金背景上搬演的绝非自然界的或现实的场面。平静安祥的基督形象占据着画面的中心；这不是我们所熟悉的有胡须的基督形象，而是像早期基督教徒所想象的那样，是一位长头发的年轻人。他穿着紫色长袍，向两边伸出手臂祝福，两旁站着两个使徒，递给他饼和鱼以便实现这个奇迹。他们拿着食物，手被遮在后面，跟那时臣民带着礼品向君王进贡的习惯方式一样。事实上，这个场面看起来跟神圣的仪式一样。我们看出，艺术家赋予他所表现的事情以重大的意义。在他看来，那还不仅仅是几百年前在巴勒斯坦发生的一桩神妙奇迹而已，那是体现在基督教会中的基督的永恒力量的标志和表现。这就说明，或者有助于说明，基督为什么坚定地看着观看画的人：基督要喂养的人就是观看画的人。



88. 宝座上的圣母和圣婴。可能画于君士坦丁堡。约 1280 年。华盛顿。国立美术馆（梅隆藏画）。

乍一看，这样一幅画显得相当生硬死板，完全看不到希腊艺术引以为荣、罗马时代固守不坠的那种表现运动和表情的绝技。人物完全用正面图来画，这种方式几乎要使我们联想到一些儿童画的画。然而艺术家对希腊艺术必定已经相当熟悉。他完全知道怎样使斗篷披在身体上，使得通过衣褶还能看出人体的主要连接部位。他懂得怎样把不同色调的石块拼合在他的镶嵌画中，表现出肌肤的颜色，或者岩石的颜色。他标出了地面上的阴影，而且轻而易举地运用了短缩法。如果我们认为这幅画相当原始，那必定是艺术家力求简单所造成的印象。由于基督教强调清楚显明，于是埃及人表现一切物体都以清楚为重的思想又强有力地抬头了。但是艺术家在这一新尝试中使用的并不就是原始艺术所用的简单的形状，而是从希腊绘画艺术中发展出来的形状。这样，中世纪基督教的艺术就变成原始手法和精细手法稀奇古怪的混合。我们所曾看到的公元前 500 年左右在希腊觉醒了的观察自然的能力，在公元后 500 年左右就又被投入到沉睡之中。艺术家不再用现实检验他们的公式。他们不再企图对怎样表现人体和怎样造成景深错觉作出新发现。然而过去的发现并没有丢失。希腊和罗马的艺术提供了一大批人物形象，有站着的，有坐着的，有躬身的，还有倒下的。这些类型在讲述故事时都能派上用场，于是艺术家苦心临摹，并且根据不断更新的环境加以修改。但是当时的使用目的毕竟已是那样截然不同，所以画面上很少明显地暴露出它们有古典艺术的源头，对于这一点我们也不会引以为奇了。

事实证明，艺术在教堂中的正当用途这个问题对整个欧洲历史有重大意义。因为这是罗马帝国东部讲希腊语的地区——首府是拜占庭，或称君士坦丁堡——拒绝接受拉丁教会教皇领导的原则问题之一⑨。东方教会中有一派反对一切有宗教性质的图象。他们被称为反对崇拜圣像的人 [iconoclast]，亦即偶像破坏者 [image-smasher] ⑩。公元 745 年⑪，他们占了上风，在东方教会中一切宗教艺术都遭到禁止。但是他们的对立面对格雷戈里教皇的看法更是不以为然，他们认为图象不仅仅有用，简直就是神圣。他们试图用来立论的根据，跟偶像破坏派使用的论据同样微妙："如果说大慈大悲的上帝可以决定让自己以基督的人性展现在凡人的眼里"，他们辩论说，"为什么他就不会同时也愿意把自身显现为一些眼睛可见的图象呢？我们并不是像异教徒那样崇拜图象自身。我们是通过或超越这些图象来崇拜上帝和圣徒。"无论我们对这一抗辩的逻辑有什么看法，它对艺术史的重要性都是不可估量的。因为这一派教徒在受了一个世纪的压迫以后重新掌权时，教堂里的绘画就再也不能仅仅当作给不识字的人使用的图解了⑫。它们被看作是超自然的另一世界的神秘的反映。于是东方教会就不能再让艺术家在那些作品中依照个人的想象随意创作了。无疑并不是随便哪一幅美丽的画，只要画着一个母亲带着孩子，就能获准作为上帝之母 [Mother of God] ⑬的真实神像或称"圣像" [icon] ⑭，能获得承认的仅仅是根据古老的传统尊之为神圣的那些样板而已。

这样，拜占庭就开始坚持遵循传统，几乎跟埃及人的要求那样严格。但是这个问题有两个方面：一方面，由于要求画神像的艺术家严格遵照古代的模式，拜占庭教会就帮忙在衣饰、面貌或姿势的型式中，保存下希腊艺术的观念和成就。如果我们看一幅拜占庭的祭坛画圣母像，如图 88，它可能显得跟希腊艺术的成就相去很远。可是，衣服上的皱褶裹着身体并且绕肘和膝辐射的方法，标出阴影以塑造脸部和手部的方法，甚至还有

圣母宝座的弯曲，不掌握希腊和希腊化的绘画技术就画不出来。尽管有些生硬，拜占庭艺术还是比以后西方的艺术要接近自然。另一方面，强调传统，要求沿用获准的方式来表现基督或圣母，这就使得拜占庭艺术家难以发展个人的才能。然而这种守旧性只是逐渐发展起来的，把那时的艺术家想象为毫无活动余地也是不正确的。事实上，正是当时那些艺术家把早期基督教艺术中的简单图解改为大套大套的大型庄重的图象，控制着拜占庭教堂内部。当我们观看中世纪在巴尔干半岛各国和意大利的希腊艺术家制作的镶嵌画时，我们就会看到这个东方帝国实际上成功地复兴了古代东方艺术的宏伟性和庄严性，而且成功地用它来赞美基督和他的威力。图 89 就能使我们认识到这种艺术是如何感人。图中展示的是西西里的蒙雷阿勒 [Monreale] 教堂的后殿，这是拜占庭工匠在 1190 年之前不久装饰的。因为西西里岛本身属于西方教会，或称拉丁教会，所以在窗户两边排列的圣徒中，我们发现了最早的圣托马斯·贝克特 [St Thomas Becket] ⑮画像；大约在其前二十年他被谋杀，当时消息已经传遍欧洲。但是，除了选择所画的圣徒这一点外，那些艺术家还是恪守他们本地的拜占庭传统。信徒们聚集在这座教堂里，将会发现自己面对面地朝向基督的威严形象；基督表现得犹如宇宙的统治者，举起右手正在祝福。下面是圣母，端坐在王位上像个女皇，两旁是两个天使和圣徒们的庄严行列。

这样的图象在金光微微闪烁的墙上俯视着我们，似乎是对圣道 [the Holy Truth] 的极为完美的象征，以致使人感到似乎永远无须离开他们。这样，在东方教会控制下的所有国家里，他们一直保持着统治势力。俄国人的神像亦即“圣像”，仍然还在反映着拜占庭艺术家的这些伟大创造。



89. 全能的基督、圣母、圣婴和圣徒。拜占庭艺术家所作的镶嵌画。西西里，蒙雷亚莱主教堂内的半圆形龛。约 1190 年。

90. 拜占庭的反对崇拜偶像者正在刷掉一幅基督圣像。出自拜占庭写本的克鲁道诗篇。约公元 900 年。莫斯科，历史博物馆。



第七章 向东瞻望

伊斯兰教国家，中国，二至十三世纪

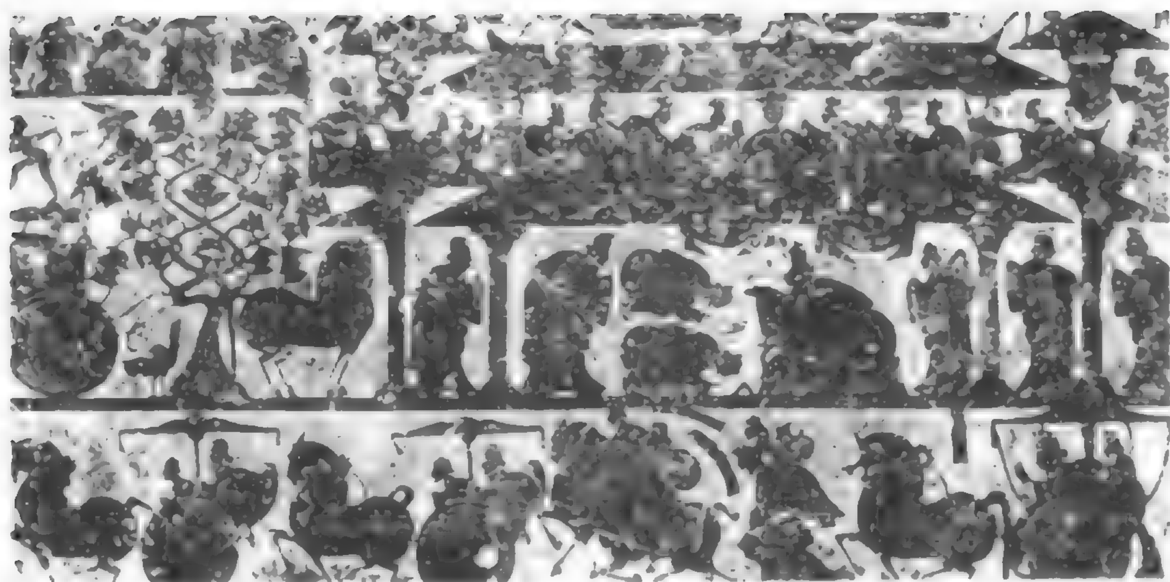


91. 伊斯兰宫殿：阿尔罕布拉宫的狮子院。西班牙的格兰纳达。1377 年。

在返回西方世界、继续讲述欧洲美术发展史之前，我们至少要看一眼在那动荡混乱的几百年里，世界上其他地方出现了什么情况。图象问题是那么严重地纠缠住西方世界的心神，看看另外两大宗教对图象问题有什么反应就饶有趣味。在公元七世纪和八世纪时，势如破竹地克服了一切障碍的中东宗教，即波斯、美索不达米亚、埃及、北非和西班牙等地的伊斯兰征服者的宗教，对待图象问题比基督教的做法更为严厉。制像是犯禁的。但是艺术本身却不会这么容易就被压制下去。由于不准表现人物，东方的工匠就放纵想象去摆弄各种图案和各种形状。他们制作出最精细的花边装饰，人称阿拉伯式图案［arabesques］①。我们走过阿尔汗布拉宫［Alhambra］③和庭院的大厅（图 91），欣赏那

些千变万化的装饰图案，其感受之深令人难以忘怀。通过东方地毯（图 95），甚至在伊斯兰领域以外的世界也熟悉了那些发明创造。我们可以把那些精细的设计和丰富的配色最终归功于穆罕默德，是他驱使艺术家的心灵离开现实世界的事物进入那线条和色彩的梦幻世界。后来从伊斯兰教中分化出来的宗派并不这样严格地理解对制像的禁令。只要跟宗教无关，他们是允许画人物和插图的。波斯人是从十四世纪开始，后来还有伊斯兰教统治者（莫卧儿）治下的印度人，他们为传奇、历史和神话所画的插图表明，在那些国家中，以前的教规曾经把艺术家限制于设计图案的天地之中，却使艺术家获得了那么大的益处。十五世纪的一个波斯传奇中有一个花园的月夜景色③（图 96），就是那种妙技的一个最好的例证。它看起来就像是在神话世界中画面莫名其妙地活了起来的一块地毯一样。它跟拜占庭艺术一样缺少现实感，或许更不现实。画中没有短缩法，也未尝设法显示明暗色调和人体结构。画中的人物和植物看起来仿佛像是从彩色纸上剪下来，布置在书页上组成了一个完美的图案。然而正是因此，跟艺术家为了使人产生现实场面感而作出的画相比，这张插图要更为适合原书。我们看这样的画页几乎跟看正文一样。我们可以从两臂交叉站在右边角落的男主角，看到向他走去的女主角，我们可以驰骋我们的想象力，漫游这个月光下的神话花园，而丝毫不会看得厌倦。

宗教对艺术的冲击在中国更为强烈。中国人很早就精通铸造青铜器的艺术，古代神庙中使用的青铜器有一些可以追溯到公元前一千年间，有些人说还要早④。然而除此以外，我们对中国艺术的起源所知有限。关于中国绘画和雕塑的记载却不这么早。就在公元开始前后的几个世纪里，中国人的葬礼习俗跟埃及人多少有些相似之处⑤，他们的墓室跟埃及墓室一样，有许多描绘得很生动的场面，反映出那些古老的年代里的生活和民俗（图 92）⑥。我们所谓的典型的中国艺术在那时已经有很大的发展。中国艺术家不像埃及人那么喜欢有棱角的生硬形状，而是比较喜欢弯曲的弧线。中国艺术家要画飞跃的马时，似乎是把它用许多圆形组合起来⑦。我们可以看到中国雕刻也是这样，都好像是在盘绕旋转，却又不失坚固性和稳定性（图 93）。



92. 接见图。中国山东武梁祠画像石局部。约公元 150 年。

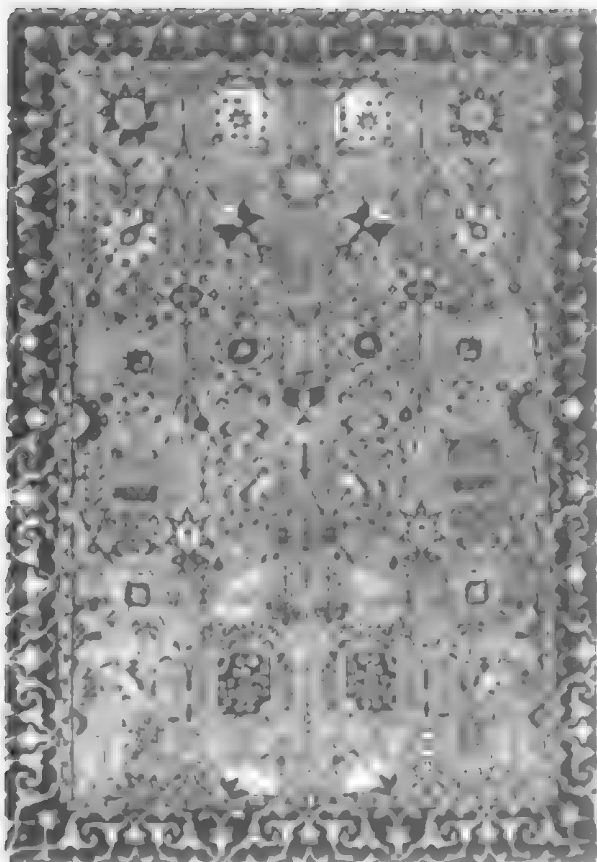
中国有些伟大的导师对于艺术的价值观似乎跟格雷戈里大教皇所坚持的看法相似。他们把艺术看成一种手段，可以提醒人们回忆过去黄金盛世的伟大的美德典范⑧。现存最早的中国卷轴有一卷是根据孔子的思想选集的伟大的贤女样板；据说其作者可以上溯到公元四世纪的画家顾恺之。这里选的插图（图 94），画着一个丈夫无端地责怪他的妻子⑨，它具有为我们所称道的中国艺术的全部高贵和优雅之处。画中的姿势和布置十分清楚，人们对一幅阐明事理的图画所可期待的能事已尽。此外，它也表明中国艺术家已经掌握了表现运动的复杂艺术。这幅中国早期作品中丝毫没有生硬之处，因为画中特别喜欢使用起伏的线条，这就赋予了整个画面一种运动感。



93. 辟邪。南京，位于梁安成康王萧秀墓的通道上。公元 500 年后不久。

94. 责妻。可能是顾恺之（公元 406 年殁）《女史箴图卷》的摹本，局部。绢本。伦敦，大英博物馆。





95. 波斯地毯。约 1600 年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

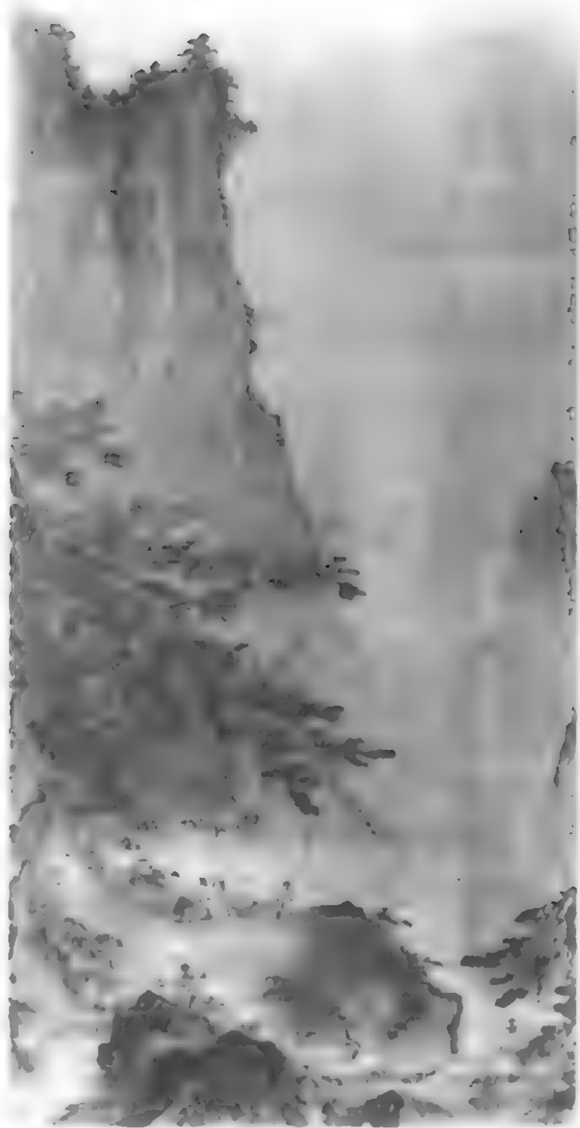


96. 花园之恋：中国公主胡马雍和波斯王子胡美相会。出自波斯传奇故事写本。约 1450 年。巴黎，装饰美术博物馆。

可是，对于中国艺术的最重要的推动力恐怕来自另一个宗教、即佛教的影响。佛界的僧侣和居士经常被表现为非常逼真的雕像（图 97）。我们在耳朵、嘴唇和面颊的外形上又一次看到弧线轮廓，但是它们并没有歪曲真实的形状，反而把各部分融为一体。我们感觉这样一个作品并不芜杂无序，而是每个部位各得其所地构成了整体效果，甚至在这样一个真实可信的面部描绘之中，原始面具（图 25）的古老原则也发挥了作用。

佛教不仅通过给予艺术家新任务对中国艺术产生影响；它还带来了对待绘画的崭新态度，即十分尊重艺术家的成就，在古希腊和文艺复兴时期以前的欧洲，都还没有出现过这种情况。中国人是第一个不认为作画卑微下贱的民族，他们把画家跟富有灵感的诗人同等看待。东方的宗教教导说，没有比正确的参悟更重要的了。参悟就是连续几个小时沉思默想某一个神圣至理，心里确定一个观念以后抓住不放，从各个方面去反复观察⑩。这是东方人的一种精神训练，他们过去一直重视这种训练，超过了我们西方人对运动或体育训练的重视程度。一些和尚整天静坐参悟某一个词语，心里反复考虑，倾听着在那神圣的词语出现之前和之后的一片静寂⑪。另一些和尚则参悟自然界的事物，例如参悟水，参悟我们可能从中悟出什么道理来，它是多么平凡，多么顺报，却又销磨掉磐石，它是多么清彻、多么凉爽，多么静心澄虑，给干旱的田地带来了生命；或者参悟山，它们是多么坚强，多么气派，然而又多么宽厚，允许树木生长于其上⑫。恐怕正是因为

这个缘故，中国的宗教艺术才较少用来叙述关于佛教和中国导师的传说，较少宣讲某一条个别的教义——跟中世纪使用的基督教艺术不同——而是用艺术去辅助参悟。虔诚的艺术家开始以毕恭毕敬的态度画山水，不是想进行什么个别的教导，也不是仅仅当作装饰品，而是给深思提供材料。他们的画是画在绢本卷轴上，保存在珍贵的匣椟之中；只有在相当安静时，才打开来观看和玩味，很像是人们打开一本诗集对一首好诗再三地吟诵咏叹。这就是中国的十二世纪和十三世纪时最伟大的风景画中所蕴涵的意图。我们不易再去体会那种心情，因为我们是浮躁的西方人，对那种参悟的功夫缺乏耐心和了解——我想我们在这方面的欠缺之甚绝不亚于中国古人在体育训练技术方面的欠缺。但是，如果我们长时间地仔细观看图98那样一幅画，大概就会开始对它们的创作精神和高尚目的有所觉察。当然我们绝不能指望会有什么现实风景的图画和描绘风景胜地的美术明信片。中国艺术家不到户外去面对母题坐下来画速写。他们竟至用一种参悟和凝神的奇怪方式来学习艺术，这样，他们就不从研究大自然入手，而是从研究名家的作品入手，首先学



98. 马远：对月图，约1200年，绢本。台北，故宫博物院。

97. 罗汉像。中国四川出土。可能是公元1000制作。法兰克福，福尔德收藏馆旧藏。



会“怎样画松树”，“怎样画山石”，“怎样画云彩”⑬。只是在全面掌握了这种技巧以后，他们才去游历和凝视自然之美，以便体会山水的情调。他们回家以后，就尝试重新体会那些情调，把他们的松树、山石和云彩的形象组织起来，很像一位诗人把他在散步时心中涌现的形象贯串在一起。那些中国大师的抱负是掌握运笔用墨的功夫⑭，使得自己能够趁着灵感的兴之所至，及时写下他们心目中的奇观。他们常常是在同一个绢本上写几行诗，画一幅画。所以，在画中寻求细节，然后再把它们跟现实世界进行比较的作法，在中国人看来是很浅薄的⑮。他们是要在画中找到流露出艺术家的激情的痕迹。我们可能难于欣赏那些最大胆的作品，例如图 99，仅仅有一些朦朦胧胧的山峰形状从云中显露出来。但是，一旦我们尝试立足于画家的地位，体验一下他对那些巍峨的山峰想必已产生过的肃然心情，我们至少也能隐约感觉到中国人在艺术方面最重视的是什么。把这样的技术和凝神的方法，用在较为熟悉的题材中，我们就比较容易欣赏。一片池塘中三条游鱼的画⑯（图100），使人体会到艺术家在研究他的简单题材时一定进行过细心的观察，体会到他在动手作画时处理手法的轻松和娴熟。我们再次看到中国艺术家是如何喜爱优美的曲线，如何使用它们来表现



99. 高元恭：雨山图。1250— 1300 年。台北，故宫博物院。

运动的效果。那些形状似乎并没有组成任何明显的对称图案，它们并不像波斯细密画⑰那样平均分布。然而我们觉得艺术家还是满有把握地平衡了画面。这样一幅画可以久看不厌，我们大可体验一下。

这种有节制的中国艺术只是审慎地选取几个简单的大自然母题，自有某种妙处。但是，不言而喻，这种作画方法也有危险性。随着时间的推移，可以用来画竹干或画凹凸山石的笔法，几乎每一种都有传统的根基和名目，而且前人的作品博得了无比巨大的普遍赞美，艺术家就越来越不敢依靠自己的灵感了。在以后的若干世纪里，在中国和日本（日本采用了中国的观念），绘画的标准一直很高，但是艺术越来越像是高雅、复杂的游戏，因为有许许多多步骤大家早已知道，也就大大失去了它的兴味。只是在十八世纪跟西方艺术成就有了新的接触以后，日本艺术家才敢把东方的画法运用于新题材之中。后面将要看到那些新实验开始传到西方时，对西方也是多么富有成效。



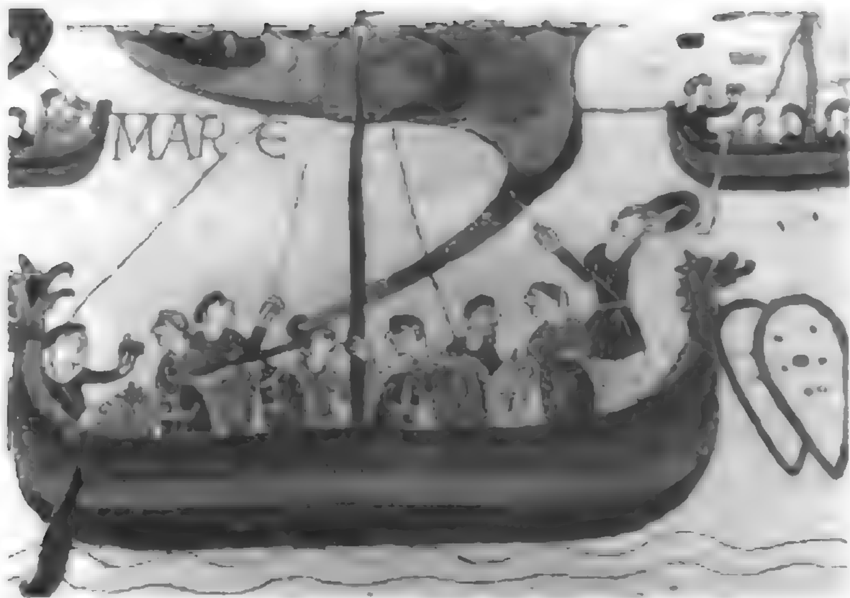
100. 藻鱼图。画帖之一。据传为刘寀所作。1300—1400 年之间。费城，美术博物馆。



101. 秀信：日本少年画竹图。彩色木版。19 世纪初（?）。

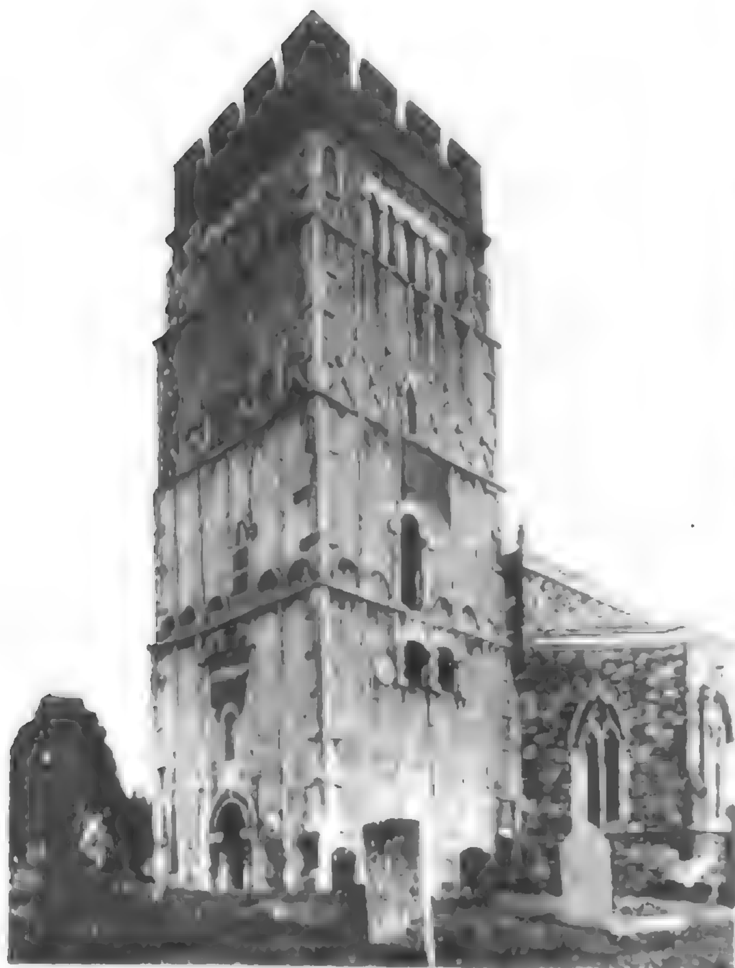
第八章　西方美术的融合

欧洲，六至十一世纪

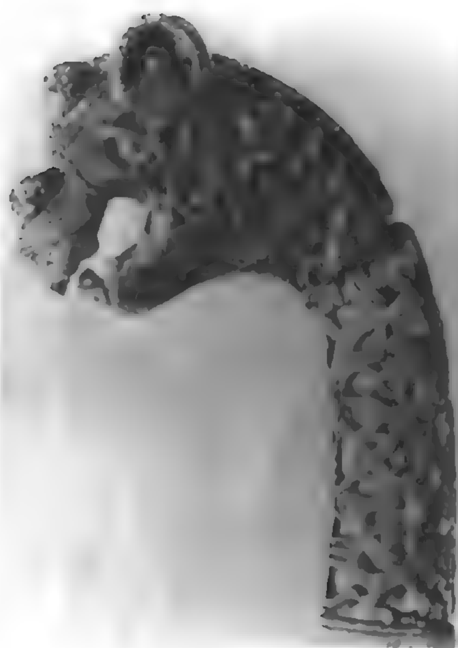


102. 维金人的“长船”（Longship），装饰有龙头，诺曼底人侵略英格兰时使用。出自贝叶花毯。约 1080 年，贝叶。图书馆。

我们已把西方的美术发展史讲到君士坦丁时代，讲到艺术有所变化的那几个世纪，当时由于格雷戈里大教皇觉得图象有益于向凡夫俗子传授圣训，艺术就不能不向他的看法靠拢。在这个早期基督教时代后面接踵而来的，也就是罗马帝国崩溃以后的时期，一般贬之为黑暗时期［Dark Ages］①。我们说那些年代黑暗，部分用意是想说明在那几个世纪里，迁徙、战乱和动荡频繁，人民陷身于黑暗之中，得不到什么知识的指导；然而也还隐含有别的意思：当时古代社会已经衰落，欧洲国家即将出现我们今天看到的大致面貌，那几个世纪恰值新旧交替之际，既混乱又迷惑人，我们自己也所知甚微。当然那个时期没有确定的界限，但是我们为了方便，可以说它持续了将近五百年——大约从公元 500 年到公元 1000 年。五百年是很长的一段时间，足以发生巨大变化，事实上也的确发生了巨大变化。然而我们最感兴趣的是，在那些年月里看不到任何一种明确而统一的风格出现，而是许许多多不同的风格相互抵触，只是在那个时期行将结束时，各种风格才开始融合。在对黑暗时期的历史有所了解的人看来，这是不足为奇的。因为它不仅是个黑暗时期，还是个杂乱时期，在不同的民族和不同的阶层之间有巨大的差异。在那五个世纪里，特别是在修士院和修女院里，一直有男男女女喜爱学问和艺术，极为赞赏图书馆和珍藏宝库中保存下来的古代社会的作品。有时这些博学多识的僧侣或教士在君王的宫廷中的地位很高，有权力、有影响，试图复兴他们最欣赏的各类艺术。但是他们的努力往往由于北方的武装入侵者发动新的战争和侵略而毫无成效，北方入侵者的艺术观点真是迥然不同。条顿［Teutonic］各部落，包括哥特人［Goths］、汪达尔人［Vandals］、萨克逊人［Saxons］、丹麦人和维金人［Vikings］②，横扫欧洲，到处袭击和掠夺，被那



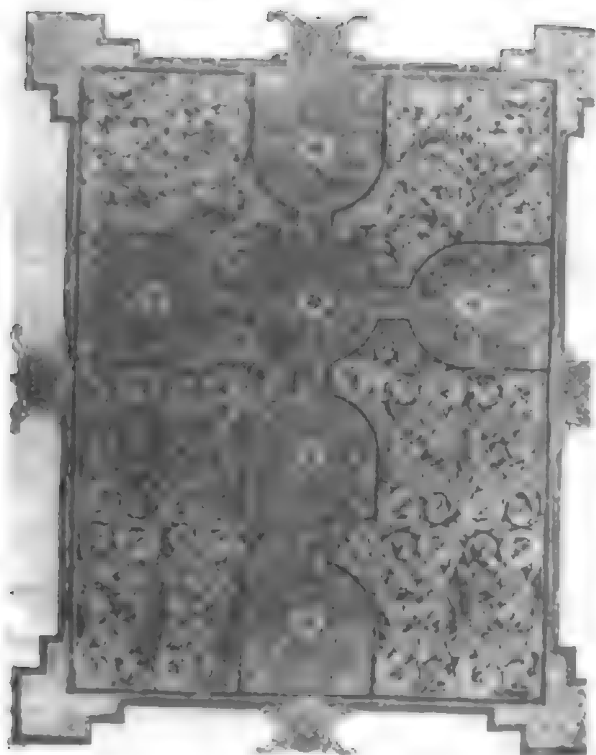
103. 一座模仿木造建筑结构的萨克逊的塔楼：厄尔斯·巴顿的教堂。北安普敦郡。约公元 1000 年。



104. 龙头。木雕。挪威奥斯贝尔格出土。约公元 820 年。奥斯陆，大学博物馆。

些尊重希腊和罗马文学艺术成就的人看作野蛮人。在某种意义上，他们确实是野蛮人，但这并不等于说他们没有美感、没有自己的艺术③。他们有精于制作精细金属品的技术工匠，有可以跟新西兰的毛利人（见 21 页，图 22）媲美的优秀木刻手。他们喜爱复杂的图案，包括盘绕回环的龙体，神秘地交错出没的鸟。我们还不能确知那些图案在七世纪时起源于什么地方，表示什么意思。但是那些条顿部族对于艺术的认识也未必不跟别处的原始部落相似。我们有理由认为他们也是把那样的形象看作行施巫术，祓除妖魔的手段。维金人的雪橇和船只上所刻的龙形，就使人很好的认识到这种艺术的性质（图 102，图 104）。人们大可认为那些可怕的巨兽头部并不纯粹是无邪的装饰品。事实上，我们知道在挪威的维金人中有法规，要求船长在返回本土港口之前，去掉那些形象，“以免吓坏陆地的精灵”。

爱尔兰的克尔特人［Celtic］和英格兰的萨克逊人的僧侣和传教士，试图把那些北方工匠的传统技术运用于基督教艺术所从事的工作之中。他们仿照当地工匠使用的木结构去用石头建造教堂和尖顶（图 103）。但是在他们所获得的成果之中，最惊人的不朽工作



105. 林迪斯法恩福音书中的一页。公元七世纪末（?）。伦敦大英博物馆。



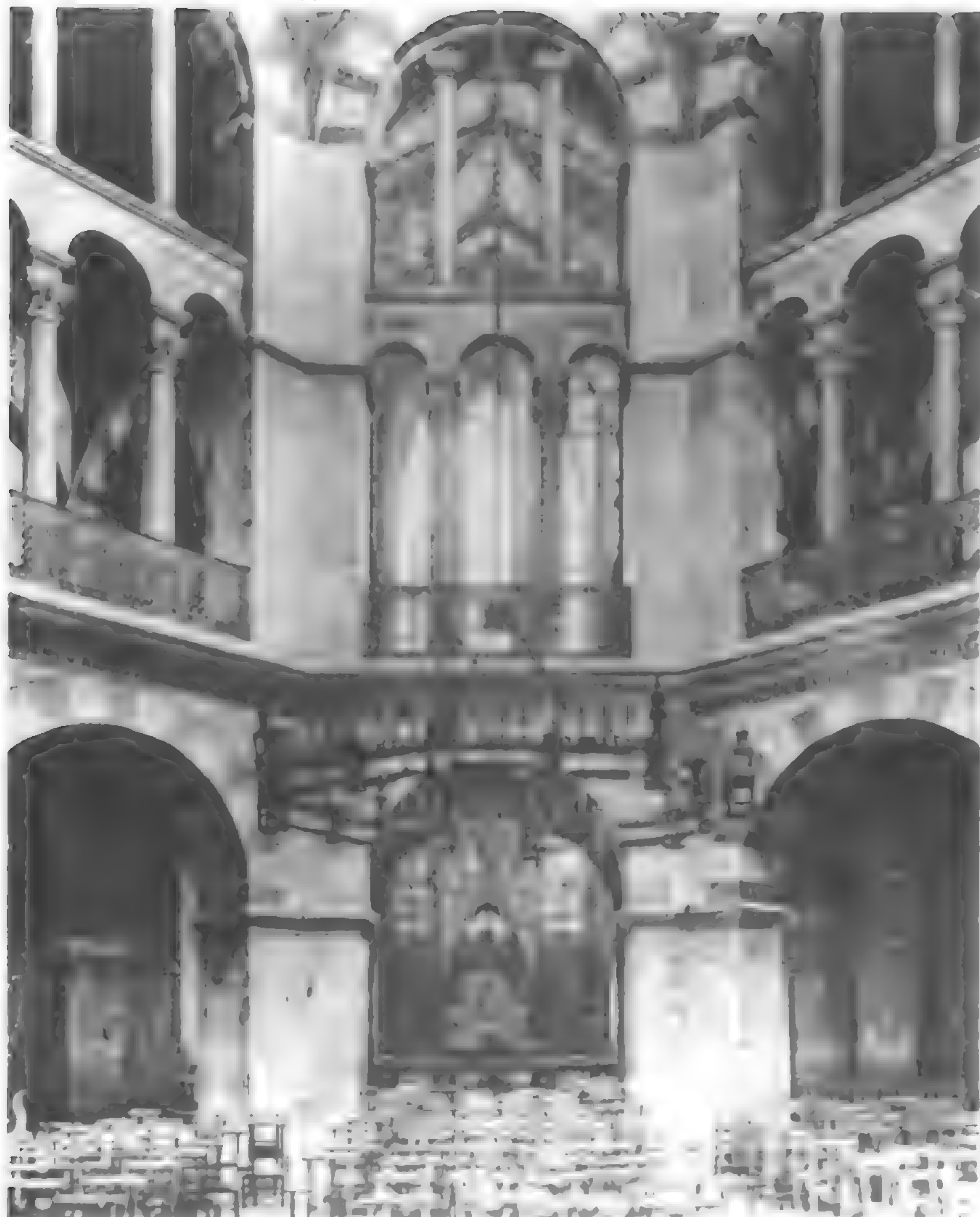
106. 圣路加。出自福音书写本。约公元 750 年。圣加伦，修道院图书馆。

还是英国和爱尔兰在七世纪和八世纪的一些写本。图 105 是诺森伯里亚［Northumbria］著名的《林迪斯法恩福音书》［Lindisfarne Gospel］④中的一页，创作时期已近公元 700 年。它画的是十字架，由缠绕着的龙或蛇构成极为复杂的花边组成，衬托以更为复杂的图案背景。尝试着从这盘绕纠结形状的令人眼花缭乱的迷宫中找到头绪，追随着那些交织的躯体构成盘涡，真令人兴奋。可是看到结果并不混乱，各种图案呼应一致，构成了设计和色彩的多样统一，就越发令人惊讶⑤。人们很难想象怎么能设想出这么一种图式，怎么有那么大的耐心和毅力去完成它。它证明了——如果还需要证明的话——采用这一本地传统的艺术家确实既有技能，又有手法。

观看英国和爱尔兰的插图写本时，看一看那些艺术家如何表现人物形象，就更加令人惊讶。那些形象看起来不大像是人物，倒像是由人的形状组成的奇特图案（图 106）。人们可以看出艺术家使用了他在圣经古本中发现的某个实例，按照他的爱好进行了改造。他把衣褶改得像是交织着的饰带，把绺绺头发甚至还有耳朵改成了涡卷形，把整个面孔改成了呆板的面具。艺术家笔下的那些福音书作者和圣徒的形象看起来几乎跟原始偶像那样生硬而古怪。它们表现出，在本地艺术传统中成长起来的艺术家，难于适应基督教书籍的新要求。可是，如果认为这样的图画除了粗糙之外一无所有，那就错了。那些艺术家的手和眼是训练有素的，他们能够在书页上画出美丽的图案，这帮助他们给西方艺术带来了新成分。没有这种影响，西方艺术可能就沿着类似于拜占庭艺术的方向发展下去了。由于古典传统和本地艺术家的爱好二者相互抵触，一些崭新的东西才开始在西欧发展起来。

以往古典艺术成就的知识绝不是完全失传。在自认为是罗马皇帝继承人的查理曼[Charlemagne]⑥的王朝中，急切地复兴了罗马的技艺传统。大约公元800年，查理曼在埃克斯—拉—夏佩累城[Aix—la—Chapelle]⑦的宫廷所在地建起了一座教堂（图107），相当接近于大约三百年前在腊万纳建造的一所著名的教堂⑧。

我们现代的观念是一个艺术家必须“创新”，前面已经看到，过去大多数民族绝对没有这种看法。埃及、中国或拜占庭的名家会对这种要求迷惑不解。中世纪西欧艺术家也不会理解为什么在老路子那么适用时，他还应该创造新方法来设计教堂，设计圣餐杯，或者表现宗教故事。虔诚的供养人在向他的守护圣徒的圣物奉献一座新神龛时，他不仅竭其财力采办最珍贵的材料，还会给艺术家找一个著名的古老样板，说明圣徒的事迹应该怎样正确地加以表现。艺术家对这种委托方式也不会感觉不便；他还是有足够的余地来表现自己到底是个高手，还是个笨伯。



107. 埃克斯—拉—夏佩勒教堂的内部。公元805年。



108. 圣马太。出自福音书写本。画于埃克斯-拉-夏佩勒（?）。约公元 800 年。维也纳，宝物馆。



109. 圣马太。出自福音书写本。画于兰斯（?）。约公元 830 年。法国埃佩尔内，市立图书馆。

如果想一下我们自己怎样对待音乐，大概就能很好地理解这种态度了。如果我们要请一位音乐家在婚礼上演出，我们不是期待他为那个场合创作新乐曲，这就跟中世纪的主顾请人画耶稣诞生图［Nativity］时，不指望有新发明一样。我们会指出自己需要什么类型的乐曲，请得起多大规模的乐队或合唱队。至于是绝妙地演出一支古典名曲，还是搞得乱七八糟，那却是音乐家的事。正如两个同样伟大的音乐家对同一乐曲的理解可以大不相同一样，两个伟大的中世纪艺术名家也可以就同一主题，甚至就同一个古代的样板，创作出大不相同的艺术作品。下面有个例证可以说明这一点。

图 108 展现的一页是出自查理曼王朝的一本圣经。它画的是圣马太正在写福音的形象。希腊和罗马的书籍习惯于把作者的肖像画在扉页上，这幅描绘福音书作者埋头写作的画一定是极为忠实地描摹那一类肖像。圣徒身上衣褶裹体的外袍用了最好的古典样式，他的头用富有层次的光线和色彩造型，这种种方式都使我们确信这位中世纪艺术家全神贯注，要准确而出色地描摹一个有名的样板。

九世纪另一个写本（图 109）的画家大概面对的是同一个或者十分近似的出于早期基督教时代的古老范本。我们可以比较一下他们的手，左手握着用兽角制的墨水瓶放在诵经台上，右手握着笔；我们可以再比较一下他们的脚，甚至绕着膝盖的衣褶。画图 108 的艺术家已经尽其所能去忠实地描摹原作，而画图 109 的艺术家一定是根据不同的理解来作画。大概他不想把福音作者画得像任何一个安详的老学究，平静地坐在书房里。在他看来，圣马太受到了灵感的激励，正在写下神谕［the Word of God］。他要描绘的是人类历史上极为重要、极为动人的事件，而且在那个埋头写作的人物形象之中，他成功地表达出他自己的一些敬畏和激动的心情。他把圣徒画成睁大着两只凸眼，生着一双大

手，这不完全是由于笨拙和无知，他是想赋予人物以全神贯注的样子。正是衣饰和背景的画法，显示出仿佛是在心情极度振奋之中画成的。产生这种印象，我认为部分原因是由于艺术家显然是十分喜悦地抓住一切机会去画弯曲的线条和曲折的衣褶。在他所根据的原作中可能已经有这样处理的倾向，但是那种倾向之所以正投中世纪艺术家的所好，却恐怕是因为那使他想起了那些标志着北方艺术最大成就的交错盘旋的饰带和线条。我们看到在这样的画中出现了中世纪的一种新风格，于是艺术领域就可能发生古代东方艺术和古典文化时代的艺术都未曾出现的事情：埃及人大画他们**知道**［knew］确实存在的东西，希腊人大画他们**看见**［saw］的东西；而在中世纪，艺术家还懂得在画中表现他**感觉**［felt］到的东西。

不牢记这个创作意图就不能公正地对待任何中世纪艺术作品。因为中世纪艺术家并不是一心一意要创作自然的真实写照，也不是要创造优美的东西——他们是要忠实地向教友们表述宗教故事的内容和要旨。而在这一方面，他们可能比绝大多数年代较早和较晚的艺术家更为成功。图 110 出自一百多年以后，约在公元 1000 年左右德国的一部福音书，是插图本（或者用过去的说法，叫作“金泥的”［illuminated］本子⑨）。它画的是《约翰福音》（第十三章，第 4—9 节）中讲的一件事情，基督在最后的晚餐之后正在给门徒洗脚：

彼得说，“你永不可洗我的脚。”耶稣说，“我若不洗你，你就与我无分了。”西门彼得说“主啊，不但我的脚，连手和头也要洗。”



110. 基督为使徒洗足。出自奥托三世的福音书。约公元 1000 年。慕尼黑，国立图书馆。

艺术家所注重的只是这个争论。他看到没有必要去画事件发生的房间；那只能分散人们对事件中心涵义的注意力。他宁可把主要人物形象置于一片平板而辉煌的金色底子之前，在这样的底子上，讲话者的姿势像庄严的铭刻一样明显突出：圣彼得的乞求动作，基督的平静施教的姿势。右边的一个门徒正在脱下靸鞋⑪，另一个则端来一个水盆，其他人簇拥在圣彼得身后。大家的眼睛都直瞪着画面中心，这就使我们感到那里出了什么重大的事情。即使水盆并不那么圆，即使画家不得不把圣彼得的腿向上扳，把膝盖向前提一些，使他的一只脚能清清楚楚地放在水中，这又有什么关系呢？他关心的是表达这个神圣谦下的要义，而这一点他也确实表达出来了。

回顾一下前人表现洗脚的一个场面很有意思，那是公元前五世纪画的希腊花瓶（见51页，图 56）。正是在希腊发现了表现“心灵的活动”的艺术，而且不管中世纪艺术家对这一目标的理解有多大的差异，没有那份遗产，基督教就绝不可能利用图画来为自己服务。

我们记得格雷戈理大教皇的教导，“文章对识字的人能起什么作用，绘画对文盲就能起什么作用”（见 73 页）。追求清晰这一目标不仅表现在绘制的插图之中，而且表现在雕刻作品之中，例如公元 1000 年后不久，为德国希尔德斯海姆［Hildesheim］教堂订制的青铜门上的嵌板（图 111)。它表现的是上帝正走向堕落后的亚当和夏娃。这个浮雕中又是没有一样东西不是故事所必需的。然而由于浮雕集中表现重要的东西，于是人物形象在简单的背景之中更加清楚地显现出来，而且我们几乎能够完全理解他们的姿势的含义：上帝指着亚当，亚当指着夏娃，夏娃指着地上的蛇。罪过的转移和罪恶的起源表达的那么有力，那么清楚，对于形象的比例可能不大正确，以及按照我们的标准亚当和夏娃的躯体并不优美⑫这些情况，我们也就不再介意。



111. 堕落后的亚当和夏娃。希尔德斯海姆主教堂青铜大门上的浮雕。完成于 1015 年。

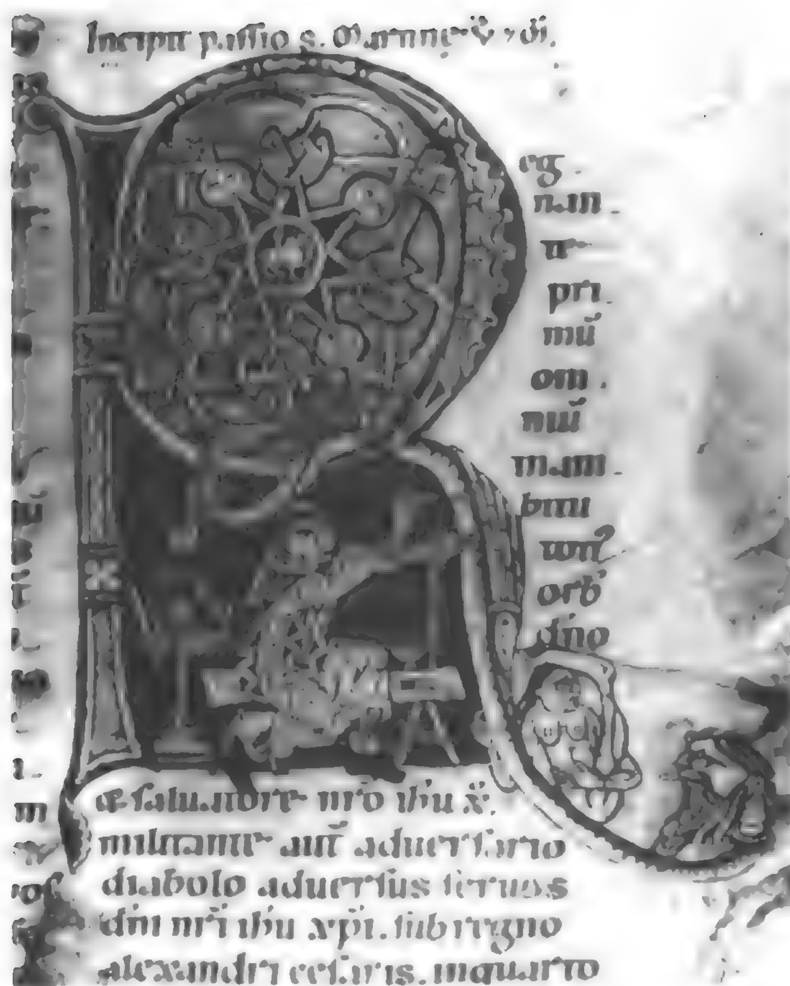




112—113. 哈罗德王向诺曼底的威廉公爵宣誓效忠，哈罗德归航英格兰。出自贝叶花毯，约 1080 年。法国，贝叶，图书馆。

不过，我们也不必设想那个时期一切艺术都仅仅为宗教思想服务。中世纪所兴建的不只是教堂，还有城堡，占有城堡的贵族和封建君主有时也雇佣艺术家。我们讲到较早的中世纪艺术时，有忽略那些艺术作品的倾向，原因很简单：城堡往往已被摧毁，而教堂却未遭破坏。跟私人住宅的装饰品比起来，宗教艺术大都受到了更特殊的重视和更仔细的照顾。私人住宅的装饰过时以后，就被拆去，或者扔掉——跟现在的情况一般无二。然而还算幸运，它们还有一个佳作流传给我们，因为它保存在一

所教堂里，这就是著名的贝叶花毯［Bayeux Tapestry］，描绘的是诺曼底公爵威廉征服英格兰的故事⑬。我们不知道这个花毯的准确制作时间，但是学者们大都认为在制作花毯时图中描绘的场面应该还留在人们的记忆之中，大概是在公元前 1080 年前后⑭。花毯所表现的是我们在古代的东方艺术和罗马艺术中所看到的那种编年史画（例如图拉真纪功柱，见 66 页，图 78）——一场战役和胜利的经过。它把故事讲述得十分生动。像题词所说的，我们在图 112 上看到哈罗德［Harold］怎样向威廉［William］宣誓，在图 113 上看到他怎样返回英格兰。这个故事的讲述方式最清楚不过了——我们看见威廉坐在宝座上，注视着哈罗德怎样把手放在圣物上宣誓效忠——正是这个誓言给威廉以借口，使他有权对英格兰提出领土要求。我特别喜欢第二个场面中了望台上的那个人，哈罗德的船正从远处驶来，他把手放在眼睛上面向它窥测。他的手臂和手指看起来确实很可怪，而且这个故事里所有的人物都是奇怪的小侏儒，不像亚述或者罗马年代那些史画的作者画得那么令人信服。这个时期的中世纪艺术家没有样板可供仿效，画起来就很像小孩子。要嘲笑他很容易。要做他所做的事情就绝不那么容易了。他叙述重大史实的手段那么经济，那么集中于他所注重的东西，而且最终效果还是比我们的战地记者、新闻片摄制者的写实主义报道更使人难以忘怀。



114. 僧侣［鲁菲利乌斯修士（Frater Rufillus）］在写字母R（他的旁边是放着颜色的台子和削铅笔的刀子）。出自十三世纪初的写本。西路玛林根，图书馆。

第九章 战斗的基督教

十二世纪

115. 罗马风式教堂：穆尔巴哈的本尼狄克会教堂的遗迹。阿尔萨斯。约1160年。



日期是不可或缺的挂钩，历史事件的花锦就挂在这个挂钩上。因为人人都知道1066这个年份，我们就可以拿它当作合适的挂钩。撒克逊时期的完整建筑物在英国已经看不到了，1066年以前的教堂也少有迄今仍然屹立在欧洲的。但是诺曼底人在英国登陆以后带来一种新的建筑风格，那是他们那一代人在诺曼底［Normandy］和其它地方发展形成的一种风格。英国新兴的封建统治者是主教和贵族，他们不久就开始兴建修道院和大教堂来维护他们的权力。那些建筑物所使用的风格在英国称为诺曼底风格［Norman Style］①，在欧洲大陆称为罗马风式风格［Romanesque Style］②。从诺曼底人侵入开始，那种风格兴旺了一百多年。

一座教堂对那个时期的人意味着什么，在今天是很难想象的；只有在乡间的一些古老的村落里，我们还能窥见教堂的重要性。教堂过去往往是它邻近地区中唯一的一座石头建筑物；是方圆若干英里之内唯一高大的建筑物，它的尖顶是所有从远处过来的人辨向定位的标志③。在礼拜日和进行宗教仪式时，全城的居民都可能在教堂聚会，那巍峨的建筑和它的绘画、雕刻，跟那些居民居住的简陋原始的房舍必定有天渊之别。自然，公众都关心那些教堂的建筑，为它们的装饰自豪。即使从经济方面考虑，建筑一所大教堂要用好多年，也必定会使全城发生变化。开采和运输石头，搭起合适的脚手架，雇佣一些流动工匠，他们又传来远方的故事，在那遥远的年代里，这一切真是一件了不起的大事。



116. 中世纪的城市教堂：图尔内的主教堂。中殿完成于 1171 年，塔楼公元 1213 年（?）。比利时。



117. 诺曼底式建筑内部：达勒姆主教堂。建于 1093—1128 年之间［拱顶部分后来按照原设计完成］

那黑暗时期根本没有把最初的教堂即巴雪利卡式教堂和罗马人，已经使用过的建筑样式从人们的记忆中完全抹掉。教堂的设计图通常跟以前相同——当中是中殿，导向后殿或唱诗班席，旁边有两道或四道侧廊。这种简单的平面布局有时由于增添了一系列建筑而丰富起来。有些建筑师喜欢把教堂建成十字形，于是在唱诗班席和中殿之间加上所谓的十字形耳堂［transept］④。不过这些诺曼底式教堂或罗马风式教堂给人的一般印象还是跟古老的巴雪利卡式教堂大不相同。在最早的巴雪利卡式教堂中，用古典的柱子承载着平直的“檐部”。在罗马风式和诺曼底式教堂中，我们一般看到的是圆拱形结构坐落在厚实的窗间壁［pier］上。那些教堂内内外外给人的整个印象是坚实有力。它们的装饰很少，连窗户都不多，只有牢固不坏的墙壁和尖塔，令人回想起中世纪的堡垒要塞（图 115）。基督教建立的这些强大甚至挑战姿态的岩石建筑，坐落在刚刚从异教生活方式转变过来的农民、武士的土地上，似乎就在表白基督教正在战斗——也就是说，在人世间跟黑暗势力一直战斗到最后审判之日的胜利的黎明到来为止，这就是基督教的使命。

当时有一个跟建筑教堂有关的问题，优秀的建筑师都对它十分关心。这就是给那些感人至深的石头建筑建造出色的石头屋顶。巴雪利卡式教堂通用的木制屋顶缺乏尊严，而且有容易失火的危险。罗马艺术中给这样巨大的建筑物建造拱顶所用过的大量的技术知识和计算手续，在当时也有许多已经失传了。于是在十一和十二世纪就不断地进行实验。用拱顶横跨主殿的整个宽度可不是件小事。看来，最简单的办法是像人们在河上架桥一样跨过那段距离。在两边建起巨大的支柱，用来承载那些桥梁的拱。但是，很快就发现这种拱顶必须联结得十分牢固才能免于倒塌，需要使用的石头也十分沉重。要想承担那么大的重量，就必须把墙壁和立柱建造得更为坚固有力。这样，建造那些早期的“简

形”拱顶［“tunnel”-vault］⑤就需要大堆大堆的石头。

因此诺曼底的建筑师开始实验一种不同的方法。他们看到实际并不需要把整个屋顶都建造得那样沉重；只要用一些坚固的拱横跨那段距离，再用一些较轻的材料填充其间的空隙，也就足够了。他们发现要这样做最好的方法是把那些拱或称“肋”［rib］⑥交叉地架在立柱之间，然后再填充其间的三角形空隙。这个主意很快就改革了它的建筑方法，起源可以追溯到诺曼底式的达勒姆主教堂［Durham Cathedral］；然而在威廉征服英国后不久，为这座教堂的巨大内部设计出第一个“肋式拱顶”［rib—vault］（图 117）的建筑师，恐怕没有意识到它的技术发展前途。





118—119. 法国南部阿尔的圣特罗菲米教堂的建筑立面。约 1180 年。

在法国，罗马风式风格的教堂开始用雕刻品装饰，不过“装饰”［decorate］一词在这里又是很容易引起误会的。教堂里的一切东西都有明确的功用，都表达出跟基督教的圣训有关的明确思想。十二世纪晚期在法国南部阿尔［Arles］建造的圣特罗菲米［St Trophime］教堂的门廊就是这种风格的最完整的实例之一（图 118，图 119）。它的外形使人想起罗马凯旋门（图 75）的原理。门楣上面的空间里——叫作檐饰内的弓形面［tympa-

num]——我们看到荣光环绕的基督，旁边围着四个福音书作者的象征物。狮子表示圣马可，天使表示圣马太，公牛表示圣路加，鹰表示圣约翰，这些象征都来自圣经。我们在《旧约》里读过以西结所见的幻境（《以西结书》，第一章，第4—12节)，他描写上帝的宝座由四个生物举着，一个长着人头，一个长着狮子头，一个长着公牛头，一个长着鹰头⑦。

基督教神学家认为上帝宝座的负载者代表这四个福音书作者，这样一个景象作题材适合用在教堂入口处。在下面的门楣上，我们看到十二个坐着的人物，即十二使徒，还能够看出在基督左边有一排带着镣铐的裸体人像——他们是亡魂，被拖向地狱——在基督右边，我们看到那些受祝福者面向基督，沉浸在永恒的福乐中。在下面，我们看到僵硬的圣者形象，个个带着象征其本身的标志，这使信徒们想起自己的灵魂面临最高审判时能够为己说情的那些人物。这样，基督教关于我们人世生活最终去向的教义，就表现在教堂大门上的那些雕刻之中。这些形象长期保留在人们心里，比传教士说教的言辞更有力量。中世纪晚期的法国诗人弗朗卡斯·维龙[Francois Villon]⑧在为母亲所写的动人的诗篇中描写过这种效果：

老身贫穷且龙锺，
无知无识一妇人：
吾乡教堂画图现，
天国融融有竖琴，
地狱滔滔惩凶魂，
使我欣喜复惊心。⑨

我们绝对不能指望这样的雕刻像古典作品那样自然、优雅和明快。由于它们极为肃穆，给人的印象就更为深刻；要一眼看出它们表现的内容也更为容易，跟建筑物的宏伟气势也更相呼应（图119)。

教堂内部的细微之处也都是这样精心设计，以便符合它的用途和教旨。图120是约在1110年为格洛斯特主教堂[Gloucester Cathedral]制作的烛台。蟠曲在一起构成烛台的怪物和龙使我们回想起黑暗时期的作品（见85页，图104；86页，图105)。但是，现在给予这些离奇的外形较为明确的意义。绕着它的顶部有一条拉丁文刻辞，大意是："这个光明的承载者是美德的产物——它用光明来宣讲教义，使人们不被邪恶引入黑暗。"事实上一旦我们的眼睛看透这一团杂乱奇异的怪物，就不仅再次发现（在当中的球状突出物附近）代表教义的福音书作者的象征，还能发现一些裸体人物。那些人物像拉奥孔父子们一样（见60页，图68）也遭到蛇和怪物的袭击；但是他们却不是在绝望地挣扎。"照耀在黑暗之中的光明"能够使他们胜利地压倒邪恶的力量。

在列日城[Liège]（在比利时）的一座教堂中有一个洗礼盘，大约制于1113年，这是神学家们参与向艺术家进言的又一个例证（图122)。它是黄铜制品，中部有一个基督接受洗礼的浮雕，这个题材用于洗礼盘最合适不过。上面有拉丁文刻辞说明了每个形象的意义；例如，从两个在约旦河[River Jordan]边等候迎接基督的人物上面，我们看到



120. 烛台。青铜镀金。为格洛斯特主教堂制作。作于1104—1113年之间。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。



121. 鱼把约拿吐到陆地。科隆主教堂彩色玻璃窗的局部。约1280年。

“Angelis ministrantes”（侍奉天使）。然而还不仅仅是由那些刻辞表现出每一个细部的重大意义而已，连那整个洗礼盘都带有这样的重大意义。甚至驮着洗礼盘的公牛形象也不是仅仅在那里装点或美化盘子。我们在圣经（《历代志下》，第四章）上看到所罗门王雇佣了一个灵巧的工匠，工匠来自腓尼基的蒂雷［Tyre］，精于铸造黄铜制品。圣经描述了他为耶路撒冷的神庙制作的器物：

> 又铸一个铜海，样式是圆的。径十肘……有十二只铜牛驮海。三只向北，三只向西，三只向南，三只向东。海在牛上，牛尾向内。

列日的这位艺术家又是一位黄铜铸造家，在所罗门时代之后两千多年，要求他牢记于心的，正是那个神圣的样板。

这位艺术家用来表现他的基督、天使和圣约翰的形象看起来比希尔德斯海姆主教堂青铜门上的形象（见90页，图111）更自然，同时也更镇静、更庄严。我们记得十二世纪是十字军东征的世纪，自然跟拜占庭艺术的接触就比以前更频繁，而且十二世纪许多艺术家都在力图模仿和赶超东方教会的庄严的圣像（见74页图88和76页图89）。

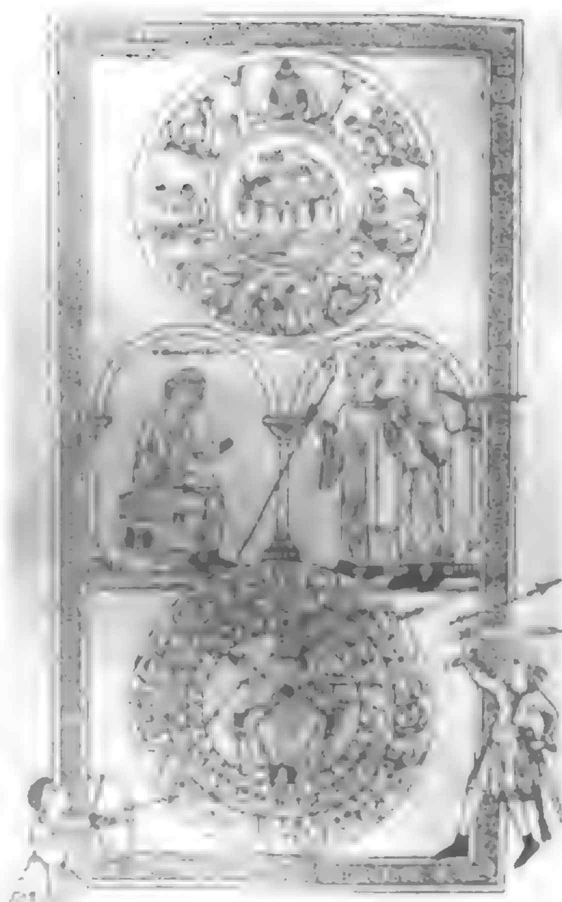
事实上，在欧洲艺术中，就更为接近上述东方艺术理想而言，哪一个时代也比不上罗马风式风格的鼎盛时代。我们已经看到阿尔的雕像排列僵硬而严肃（图 118，图 119），我们也看到十二世纪的许多金泥写本里，也体现出这种精神。例如，图 123 画的是圣母领报 [Annunciation] ⑩，它看起来就跟一件埃及浮雕那样僵硬、死板。圣母是正面像，似乎出于惊愕而抬起双手，圣灵 [Holy Spirit] 之鸽突然从天上降临到她头上。天使是半侧面像，他的右手伸出，这是中世纪艺术表示讲话的手势。如果我们在看这样一个册页时指望能看到描绘生动的现实场面，大概就会觉得它很叫人失望。但是，如果我们再一次想起艺术家本来就不注重摹写自然的形状，而是注重怎样布列那些传统的神圣象征物，而那些象征物也就是他在图解神秘的圣母领报时所需要的一切，那么对于画面上缺少画家本来无意画出的东西，我们也就不再理会了。

我们必须认识到，一旦艺术家最终彻底绝念，不再想把事物表现成我们所看见的样子，在他们的面前将会展现多么伟大的前景。图 124 是一所德国修道院使用的历书中的一页。它标出了十月份中要纪念的圣者的主要节日，但是跟我们的历书不同，它既用文字，又用图解来说明。我们在画面当中的拱形之下看到圣威廉马若斯 [St Willimarus] 神父和圣加尔 [St Gall] ⑪，加尔拿着主教牧杖，还带着一个随从，扛着这位漫游



122. 赖纳·凡·许：黄铜洗礼盘。圣巴多罗买教堂。列日 [比利时]，作于 1107—1118 年之间。





123. 圣母领报。出自士瓦本的福音书写本。约 1150 年。斯图加特（西德），地方图书馆。

124. 圣格伦，圣威廉马若斯，圣加尔和圣乌尔苏拉与她的 11000 名殉难的贞女。出自历书写本。作于 1137—1147 年之间。斯图加特，地方图书馆。

各地的传教士的行李。上边和下边的古怪图画，画的是十月份应该纪念的两起遇难殉教的故事。此后艺术又重新转向对自然作巨细无遗的描绘时，这样残酷的场面往往要不厌其详地画出多种多样的恐怖细节；而我们这位艺术家却能摒弃这一切。圣格伦［St-Gereon］和他的随从的头被割下扔到一口井里，为了使我们想起他们，他安排了一批被割掉头的躯干，很整齐地在图中绕井一周。根据传说，圣乌尔苏拉［St Ursula］⑫和她的一万一千名贞女遭到异教徒的大屠杀，我们看到她端坐在宝座上，被她的信徒团团围住。一个丑陋的野蛮人手执弓箭，一个男人挥舞着剑，都放在框外，对着那位圣者。我们从这张画页上就能直接了解那个故事，不是非在心里把故事形象化不可了。而且，因为艺术家能够不用任何空间错觉，也不用任何戏剧性的动作，他就能够使用纯粹装饰性的方法来安排人物和形状。绘画的确倾向于变成一种使用图画的书写形式了；但是这一次恢复较为单纯的表现手法，却给了中世纪的艺术家一种新的自由，去放手使用更复杂的构图（构图一词是 composition，即放在一起之意）⑬形式进行实验。没有那些方法，基督教的教义就绝不能转化成可以目睹的形状。

形状如此，色彩也是这样。因为艺术家不再感到非研究和模仿自然界的实际色调层次不可，他们也就可以随意选择自己所喜欢的某一种颜色去作图解了。他们的金饰匠的作品是灿烂的金色和闪亮的兰色，他们的金泥本插图是浓丽的色彩，他们的彩色玻璃窗是鲜明的红色和浓重的绿色（见 97 页，图 121)，表现了那些名家很好地发挥了不受自然束缚这一做法的长处。正是由于摆脱了模仿自然界这一束缚，获得了自由，他们才能传达出那种超自然的观念。



125. 在写本和在画板上作画的艺术家。出自罗伊恩修道院的画本。约 1200 年。维也纳，国立图书馆。

第十章 胜利的基督教

十三世纪



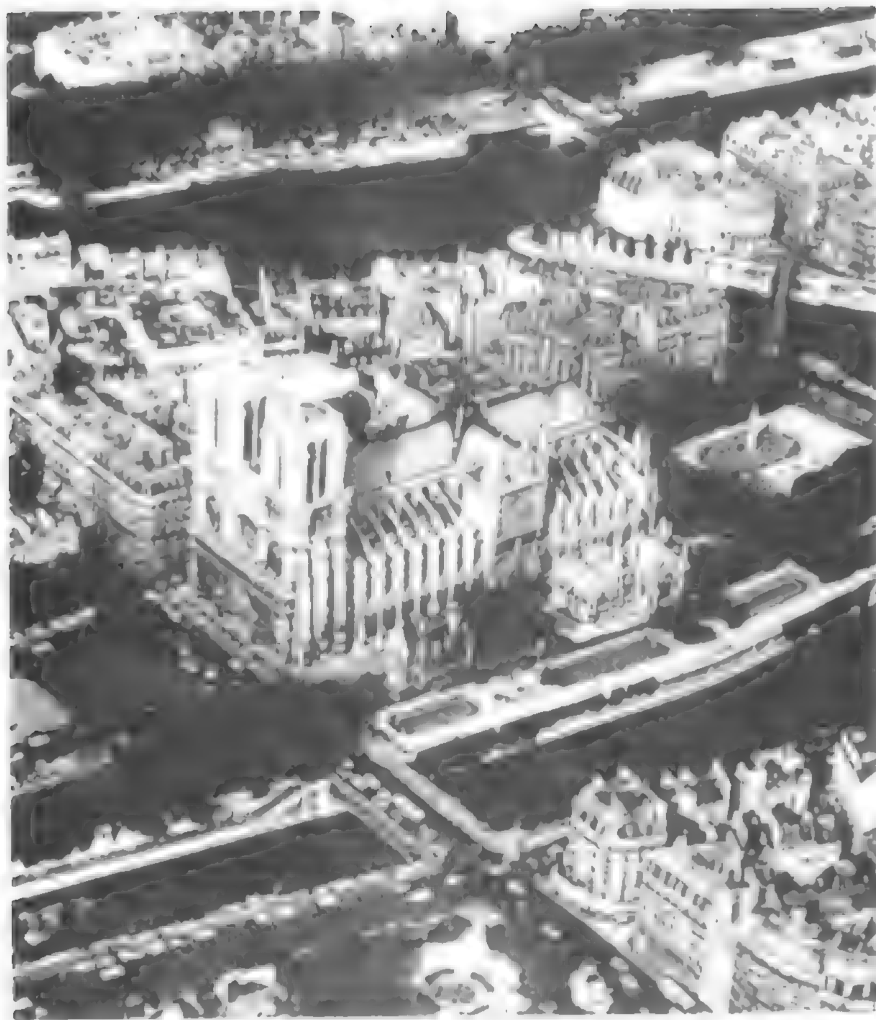
126. 哥特式主教堂：巴黎圣母院。1163年——1250年建筑。

我们刚刚把罗马风时期的艺术跟拜占庭的艺术，甚至还跟古代东方的艺术进行了比较。不过西欧有一点总是跟东方大相悬殊。在东方，那些风格持续了几千年，而且似乎没有理由要它们改变。西方就绝不理解这种固定性；西方是不断地探求新的处理方法和新的观念，永不停息。罗马风式风格的流行，连十二世纪也没有过去。在用庄严的新方式建造教堂拱顶和配置雕像方面，艺术家还谈不上已经成功，这时就出现了一种崭新的思想，于是那些诺曼底和罗马风式教堂都显得笨拙过时了。这种新思想产生于法国北部，那就是哥特式风格原理。开始，人们或许认为它主要是一项技术发明，但是其实际效果却远远不止于此。那项发现是，用交叉拱建造教堂拱顶的方法，可以发展得更为统一，更为有效，大大超过诺曼底建筑师当初的设想。如果那立柱真的足以承载拱顶中的那些拱，而在拱与拱之间夹上的石头仅仅是填料，那么在立柱之间建造巨大的墙壁实际就全都是多余的了。建起一种石头支架把整个建筑连在一起不是办不到的。所需要的一切东西就

是修长的立柱和细细的“肋”。其间的任何东西都可以省去，支架不会有倒塌的危险。没有必要用沉重的石头墙壁——人们可以安上大窗户来代替它。于是，当时建筑师的理想就变成使用酷似我们今天建造温室的方式来建造教堂。只是他们还没有钢架的铁梁，只好用石头作材料，这就需要进行大量的细致计算。然而，假定计算没有差错，就有可能建成一种新式的教堂，一种世间从来没有见过的石头和玻璃的建筑物。这就是建筑哥特式教堂的主导思想，十二世纪后半叶产生于法国北部。

当然，只有交叉“肋”这一原理还不足以构成哥特式建筑的革新风格，还需要许多别的技术发明才有可能实现这桩奇迹。例如罗马风式风格的圆拱就不符合哥特式建筑者的需要；其原因是，如果我们受命用半圆拱横跨在两根立柱之间，那就只能有一种做法。拱顶总是要到达一个特殊的高度，不能高也不能低。如果我想要它高一些，就不得不让拱陡峭一些。在这种情况下，最好的办法是根本取消圆拱，改用两段接在一起。这就是尖拱的设想。尖拱的巨大优越性是可以随意变化，按照结构需要，或者建造得平坦些，或者建造得尖峭些。

还有一件事情需要考虑。拱顶的沉重的石块既向下面施加压力，又向侧面施加压力，很像一张拉开的弓。就这方面的效果而言，尖拱比起圆拱来也是一种改进；然而，尽管如此，立柱自身也不足以经受这种向外的压力。还有必要使用一个强大的支架来维持整个结构的形状。在起拱的侧廊中，这一点不难做到，可以在外面建造扶垛[but tress]①。但是那高高的中殿应该怎么办呢？这就必须跨过侧廊屋顶从外面去维持它的形状。为了做到这一点，建筑者就不得不创用“飞扶垛”[flying buttress]，哥特式拱顶



127. 巴黎圣母院鸟瞰图，可以看出十字形的建筑本体和“飞扶垛”。

的整个支架（图 127）也就最终告成了。一座哥特式教堂好像是悬在那细长的石头结构之间，好像自行车轮子一样，由纤细的辐条固定形状，承载着其上的重量。二者都是由于平均地分配了重力，从而能够越来越减少结构所需要的材料，却不危及整体的坚固性。

然而，要是认为这些教堂主要是工程方面的业绩，那就错了。艺术家力求使我们感到而且欣赏他们的设计所表现的胆量。在看一座多立安式神庙时（见 39 页，图 45），我们能够感觉到承载水平屋顶的那一排圆柱的功用。站在一座哥特式主教堂内部（图 129），我们就会理解到把高耸的拱顶固定下来的那种推力和拉力之间有复杂的相互作用。在这里，什么地方也没有无门无窗的墙壁，没有粗大的立柱。整个内部看起来是由细长的柱身和拱肋编织起来组成的；它们的网状结构覆盖着拱顶，又沿着中殿的墙壁下来，由一束束石柱组成的立柱收敛在一起。连窗户上也布满了这种交织的线条，称为花饰窗格[tracery] ②（图 128）。



128. 哥特式教堂的窗户：圣徒小教堂。巴黎。1250 年完成。

十二世纪晚期和十三世纪早期建造的巨大的主教堂 [cathedral]，即主教自己的教堂 [cathedra] 的意思是主教的宝座）大都设想得十分大胆，十分宏伟，以致完全按照原计划完工的建筑，即使有，也十分稀罕③。尽管如此，尽管随着时间的推移，它们已经过许多改建，但是一旦进入那些教堂的宏阔的内部，巨大的空间似乎使一切世俗琐屑事物显得微不足道，那种感受依然是令人难以忘怀的。我们很难想象那些只知道沉重、严峻的罗马风式结构的人对这些建筑物到底产生的是什么印象。那些较古老的教堂强大有力，可能表现出一种“战斗的基督都”姿态，它提供庇护所，对抗邪恶的袭击。这些新式主教堂给予信徒们的印象则似乎是另一个不同的世界。他们在布道和圣歌中必然已经听说过圣城耶路撒冷，它有珍珠的大门，无价的珠宝，纯金和透明玻璃的街道（《启示录》，第二十一章）。现在那一景象已从天国降临到人间。这些建筑物的墙壁并不是冰冷可畏的，它们是由彩色玻璃构成，像红宝石和绿宝石一样闪耀着光辉（见 97 页，图 121）。那些立柱、拱肋和花饰窗格上金光闪烁。重拙、俗气和无聊的东西一扫而光。沉迷于这整个奇观的信徒可能觉得他进一步认识到超脱于物质之外的那个王国的神秘事物。

即使从远处看去，这些神奇的建筑物也似乎是在宣告天国的荣耀。巴黎圣母院的建筑立面大概是它们之中最完美的（图 126）。门廊和窗户的布局是那么明晰、轻快，走廊的花饰窗格是那么轻巧、优雅，我们简直忘记了那高大石头建筑的沉重，整个结构好像是海市蜃楼在我们面前高高耸起。



129. 哥特式建筑内部：亚眠主教堂，中殿为罗贝尔·德·吕札什建造，公元 1218—1236 年，半圆壁龛 1247 年完成。



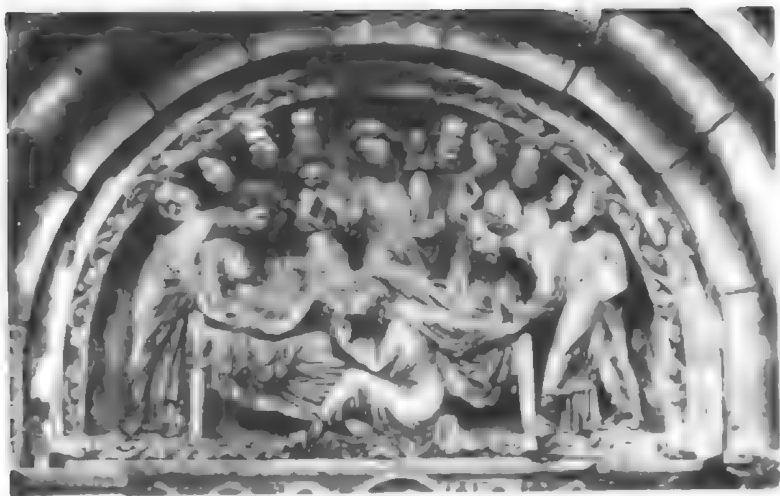
130. 麦基洗德，亚伯拉罕和摩西。见于沙特尔主教堂北侧翼廊的门廊。1194 年动工（?）。

—143

门廊两侧的雕像好像是天堂的主人，同样使人感到轻巧、飘逸。阿尔的罗马风式建筑艺术名家让他的圣者形象看起来象坚固的立柱，稳稳地嵌在建筑框架之中；然而建筑沙特尔［Chartres］的哥特式主教堂北门廊（图 130）的艺术名家则使每个人物都活了起来。他们似乎要活动，庄严地相互对望，他们的衣饰飘拂，再次被用来表现出衣服裹住的躯体。每一个人物都有明显的标志，凡是读过《旧约》的人应该都能认出他们来。我们不难认出亚伯拉罕［Abraham］，这位老人把他的儿子以撒［Issac］带在身边，准备把他献为燔祭。我们也能认出摩西，因为他拿着那些法版，上面刻着十戒，还有那根柱子，上面有黄铜的蛇，他用蛇治愈了以色列人的病。在亚伯拉罕另一边的那个人是撒冷王麦基洗德［Melchisedek］，我们在圣经（《创世纪》，第十四章，第 18 节）中看到他是“至高神的祭司”，他在一次战争胜利后“带着饼和酒”去迎接亚伯拉罕。因而在中世纪神学中，他被看作是管理圣礼［the sacrament］的神父的模范，这就是为什么要用一只圣餐杯和神父香炉作他的标志的原因。这样，聚集在伟大的哥特式主教堂门廊中的人物形象，几乎个个都用一个标志清楚地表示出来，使得它的意义和教旨能够被信徒理解和体会。集中在一起，它们就体现了基督教的教义，像上一章讨论过的那些作品那样完整。可是我们觉得哥特式雕刻家是用一种新精神对待他的工作。在他看来，那些雕像还不仅仅是象征神圣并且庄严地提示道德的真理而已。对他来说，每一个人物想必都是一个名副其实的独特的形象，它的姿态和它的那种美都跟相邻者有别，而且个个都富有独特的高贵性质。

沙特尔的主教堂大体上还属于十二世纪晚期的作品。1200 年以后，在法国及其邻国，在英国、西班牙和德国的莱茵兰［Rhineland］，涌现出许多新的宏伟的主教堂。在那些新地方奔忙的许多艺术名家，当初建造过最初的一批此类教堂，技术早已学到手了，然而他们都试图去丰富前辈的成就。

图 131 出自十三世纪早期斯特拉斯堡［Strasbourg］的哥特式主教堂，展现出那些哥特式雕刻家的新颖手法。它表现的是圣母安息④。十二个使徒围在她的床边，抹大拉的玛丽亚［St Mary Magdalene］跪在她前面。基督在当中，正在把圣母的灵魂接引到他的手臂中。我们看到艺术家还是注意保留某种早期的严格的对称性。我们可以设想他事先画出那一群人的速写，绕着拱形排列教徒的头，让床头的两个使徒相互对应，让基督的形象处



131. 圣母安息。见于斯特拉斯堡主教堂南侧翼廊的门廊。约 1230 年。

在中心。但是他已经不再满足于第99页图124的那位十二世纪艺术名家所喜爱的纯粹对称布局。他显然要给他的人物灌注生命。我们能够看出在使徒的美丽的面部有哀痛的表情，他们的眉毛上扬，目光直视。其中有三个把手举到脸上，那是表示悲哀的传统手势。更富有表情的是抹大拉的玛丽亚的面部和形体，她畏缩在床边，绞着手，艺术家成功地让她的面容跟圣母脸上的安祥、幸福的表情形成对比，真是神奇。衣饰已经不再是中世纪早期作品上看到的那种空虚的外壳和单纯的装饰涡卷了。哥特式艺术家想要理解古代传授下来的那些用衣饰覆体的程式。为了寻求启发，他们大概求助于残存的异教石刻作品，象罗马的墓碑和凯旋门，当时有一些还能在法国见到。这样，他们重新掌握了已经失传的古代艺术手法，使躯体结构展现在衣饰褶皱之下。事实上，这位艺术家为他能掌握那种难学的技术而感到自豪。圣母的手脚和基督的手显现在衣服之下的方式，表明那些哥特式雕刻家感兴趣的已经不只是要表现什么东西，还有怎样加以表现的问题。正如希腊伟大的觉醒时期一样，他们又一次开始观察自然，与其说这是模仿自然，还不如说是从自然中学习怎样使形象显得真实可信。然而在希腊艺术和哥特式艺术之间，在神庙的艺术和教堂的艺术之间，还有巨大的差异。公元前五世纪的希腊艺术家主要关心怎样构成躯体美丽的人像。而在哥特式艺术家看来，那些方法和诀窍都不过是一种手段，他要达到的目的是把宗教故事叙述得更令人感动、更令人信服。他叙述宗教故事的目的不在于故事本身，而在于其中的启示，在于使信徒可能从中汲取安慰和教诲。在艺术家看来，基督注视着垂死的圣母时的态度，显然要比肌肉的精巧刻划更为重要。

在十三世纪这段时间里，在企图给石头灌注生命的工作中，有些艺术家更有成就。大约在1260年前后，一位雕刻家受命塑造德国瑙姆堡主教堂［Naumburg Cathedral］创建者的像。看到他的作品，我们简直认为他是在为当时真实的骑士写照（图132）。实际上，他不大可能是在为真人写照——那些创建者当时已经故去多年了，他仅仅知道姓名而已。但是，他的男女雕像似乎随时都能走下台座，跟那些以自身业绩和苦难谱写史书篇章的矫健的骑士和文雅的淑女同行并列。

在十三世纪，北方雕刻家的主要任务就是为主教堂工作。当时北方画家最常见的任务仍然是为写本作插图，但是图解的精神已跟庄严的罗马风式书页上的图解大有区别。如果把十二世纪的《圣母领报》（见99页，图123）跟十三世纪的《诗篇》［Psalter］⑤中的一页（图133）相比较，我们就知道这个变化有多大。图133画的是埋葬基督，题材和精神实质都跟斯特拉斯堡主教堂的那个浮雕（图131）相似。我们又一次看到艺术家已是多么注重于表现人物的感情。圣母俯身抱住基督的尸体，圣约翰则悲痛地绞着手。跟那个浮雕一样，我们看到艺术家下了多大苦功才把他的场面安置到一个规则的图案中去：天使在上角手拿香炉，从云中而来，仆人带着古怪的尖帽——像中世纪犹太人所戴的帽子——扶持着基督的身体。在艺术家看来，表现那种强烈的感情和规则地分配画面上的人物显然更为重要，压倒了使人物逼真和表现真实场面的想法。他毫不在乎地把仆人画得比那些圣人矮小，他根本没有向我们指明场所或背景。虽然没有这种附带的说明，我们也知道这里正在发生什么事。尽管艺术家的目标不是把事物表现得跟现实所见的一样，但是他对人体的知识像那位斯特拉斯堡艺术名家一样，还是大大超过了十二世纪那幅细密画的画家。



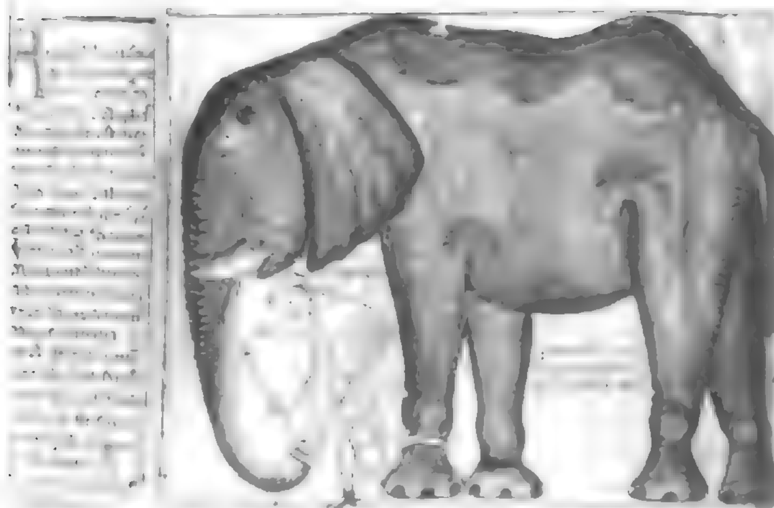
132. 埃克哈特（Ekkehart）和乌塔（Uta）。见于瑙姆堡主教堂唱诗班席的“创建者”群像。约 1260 年。



133. 埋葬基督。出自博蒙特的《诗篇》写本。画于 1250—1300 年之间（?）。贝桑松，市立图书馆。

正是在十三世纪，艺术家有时会抛开他们的范本［pattern book］⑥，去表现自己感兴趣的东西，我们今天很难想象这一点有什么重大意义。我们认为一个艺术家是随身带着速写本，只要感到惬意，就坐下来作写生画。但是我们知道中世纪艺术家所受的全部训练和教育就大不相同。他起初是给艺术名家当学徒，协助师傅工作，开始是执行指示，填充画面上比较次要的部分。逐渐开始学习怎样表现一个使徒，怎样画圣母。他要学习怎样描摹和重新安排古书中所描绘的场画，并且把它们安置到各种画框之中。最后他对这一切就会相当熟练，甚至能够画出没有现成图样可据的场面来。但是在他的生涯中，绝不会有必要拿着速写本去写生。即使在他受委托表现一个特定的人物时，例如表现治国的君王或某个主教，他也不会作出我们称为写真像的东西来。中世纪没有我们今天所说的这种肖像。艺术家不过是勾画一个习惯的形象，再给他加上职务标志——给国王加上王冠和权杖，给主教加上法冠和牧杖——大概还要在下面写上姓名，以免弄错。艺术家既然能够制作像瑙姆堡主教堂的创建者那样逼真的形象（图 132），竟会对制作一个特定人物的写真像感觉棘手，我们可能感到奇怪。但是坐在一个人或物体前面去写真，这整个想法跟他们格格不入。然而，十三世纪的艺术家有时确实在写生，这就更值得一谈了。

他们这样做是因为没有习用的图样可依赖。图 134 就是这种例外情况。这是十三世纪中期英国历史学家马修·帕里斯［Matthew Paris］⑦画的一只大象。这只大象是 1255 年法国国王圣路易［St Louis］送给亨利三世［Henry Ⅲ］的。这是英国人第一次见到象。大象旁边的侍者形象并不是很令人信服的写真像，但是给我们写上了姓名亨利·德·佛罗［Henricus de Elor］。然而有趣的是，在这幅画中艺术家力求画得比例正确。大象的腿中间有拉丁文题词说："由这里所画的人的大小，你可以想象到这里所画的动物的



134. 马修·帕里斯：大象和它的管理者。画于 1255 年。剑桥大学，科帕斯·克里斯学院。

135. 尼古拉·皮萨诺：圣母领报、基督诞生和牧羊人。比萨的洗礼堂的大理石讲道坛。1260 年完成。



大小。”在我们看来，这只象可能有些古怪。但是我认为，它确实表明中世纪艺术家，至少在十三世纪，非常清楚比例之类的东西。如果他们经常忽视那些问题，那就不是出于无知，而恰恰是由于他们认为那些东西无关大局。

在十三世纪这个伟大的主教堂时代，法国是欧洲最富有的、最重要的国家。巴黎大学是西方世界的学术中心。伟大的法国主教堂建筑者的观念和方法在德国和英国已被争相模仿运用，但在意大利的国土上，由于各城市正在作战，一开始并没有多少反应。

只是到了十三世纪后半叶才有一位意大利雕刻家开始模仿法国艺术名家的作法，并且研究古典雕刻方法，以便更令人信服地表现自然。这位艺术家是尼古拉·皮萨诺[Nicola Pisano]，他在巨大的海港和贸易中心比萨工作。图 135 是他在 1260 年制成的一个布道坛的浮雕作品之一。一开始不大容易看出它表明的是什么题材，因为皮萨诺遵循中世纪的作法，把几个故事合起来纳入一个画框之中，这样，浮雕左角的群像是圣母领报，中间是基督诞生。圣母躺在床架上，圣约瑟蜷缩在一个角落里，两个仆人忙着给圣婴洗澡。一群羊好像在旁边拥挤他们，其实那些羊是属于第三个场面的——天使向牧羊人传报喜讯的故事⑧。这个故事被表现在右上角，在那里圣婴基督又一次出现在马槽里。但是，尽管场面显得有些拥挤，不易理解，雕刻家还是设法把各个事件安排到恰当的地方，并表现出生动的细节。人们可以看出他是多么喜爱这样一些细致的观察，如右下角的山羊正在用蹄子搔头。人们看到雕刻家对头部和衣着的处理，就能体会到他是怎样地得益于对古典雕刻和早期基督教雕刻（图 82）的研究。正像在斯特拉斯堡工作的那位前代艺术名家，或者像瑙姆堡那位大约年纪相仿的艺术名家，尼古拉·皮萨诺也学会了古人的那些方法来显示在衣饰之下的身躯的形状，并且使人物显得又高贵，又可信。

在响应哥特式艺术名家的新精神方面，意大利画家比意大利雕刻家反应更慢。像威尼斯之类意大利城市跟拜占庭帝国接触密切，意大利工匠也是指望君士坦丁堡给予他们灵感和指教，而不是指望巴黎（参看 7 页，图 8）。在十三世纪，意大利教堂还是采用“希腊手法”[Greek manner] 的庄严的镶嵌画来装饰。

这样坚持东方的保守风格也许看起来会阻碍一切变化，而变化也的确耽搁了很长时间。但是在十三世纪将要结束时，正是由于有拜占庭传统作坚实的基础，于是意大利艺术不仅能赶上北方由主教堂的雕刻家达到的艺术成就，而且改革了整个绘画艺术。

我们绝对不能忘记，同是立意重视自然，雕刻家的工作就比画家要容易。对于用短缩法或用明暗色调造型来产生景深错觉这件事，雕刻家无须发愁；因为他的雕像是立在实际的空间和实际的光线之中。所以斯特拉斯堡或瑙姆堡的雕刻家能使作品有一定的逼真性，而十三世纪的绘画却不能与之相比。因为我们记得北方绘画已经公开地不以制造真实感为意了；它的布局原则和叙述故事的原则是由迥然不同的目标支配的。

正是拜占庭艺术最终使意大利人得以跳过分隔雕刻和绘画的障碍。尽管拜占庭艺术生硬、呆板，但就保存希腊化时期画家更多的新发现而言，拜占庭艺术还是超过西方黑暗时期用图画写作的手法。我们还记得有多少希腊化艺术成就仿佛处在冰封之下，隐藏在第 74 页图 88 那样的拜占庭绘画之中；那脸面是怎样用明暗色调造型，那宝座和脚凳是怎样表现出对短缩法原理的正确认识。有了这一类方法，一个解开了拜占庭保守主义符咒束缚的天才就能够奋勇前进，到一个新世界去探险，把哥特式雕刻家的富有生命的

形象转化到绘画中去。意大利艺术之中就出现了这样一个天才，那就是佛罗伦萨画家乔托·迪·邦多纳［Giotto di Bondone］（1266？—1337）。

按照惯例，是用乔托揭开新的一章；意大利人相信，一个崭新的艺术时代就是从出现了这个伟大的画家开始。下文我们将要看到他们的看法是正确的。但是，尽管如此，仍然不无裨益的是，要记住在实际历史中没有新篇章，也没有新开端；而且，如果我们认识到他的方法要大大地归功于拜占庭的艺术名家，他的目标和观点要大大地归功于建筑北方主教堂的伟大雕刻家，那也丝毫无损于乔托的伟大。

乔托的最著名的作品是壁画［wall—painting］，或称 fresco［湿壁画］⑨（这样称呼是由于必须趁着灰泥还 fresh，即还是湿的时候，把它们画在墙上）。在 1306 年或其前后，他用圣母和基督的生平故事为意大利北方帕多瓦［Padua］的一所小教堂画了满墙壁画。在下面，他画上了北方主教堂的门廊上有时出现的那种善和恶的拟人画。

图 136 是乔托的《笃信》［Faith］的形象，是个品格高尚的年长妇女，一只手拿着十字架，另一只手拿着一卷纸。不难看出这个高贵的形象跟哥特式雕刻家的作品有相似之处。但它不是雕像。它是给人圆雕感的一幅画。我们看到了手臂的短缩法，脸和颈的造型，衣饰的流动的皱褶中的深深阴影。像这样的东西已经有一千年之久完全不画了。乔托重新发现了在平面上造成景深错觉的艺术。

对于乔托来说，这一发现不仅自身就是一种可供夸耀的手法，而且使他得以改变了整个绘画的概念。他能够造成错觉，仿佛宗教故事就在我们眼前发生，这就取代了图画写作的方法。因此再像以前那样，看看以往所画的相同的场面、把那些有悠久历史的样板修改一下另派新用途，就不能胜任愉快了。他采用的很像是修道士推荐的做法，修道士在传道时规劝人们在读圣经和圣徒传奇时要在心里想象一下，木匠一家逃到埃及时，或者主被钉在十字架上时，那个景象看起来是什么样子。他不把那一切都很新颖地设想出来决不罢休：如果一个人参与了这样一件事，那么他怎样站立，怎样举动，怎样走动？而那样一个姿势或运动在我们眼睛中应该是什么样子？

如果我们把帕多瓦的一幅乔托的湿壁画（图 137）跟图 133 那幅十三世纪的同一主题的细密画比较一下，就能很好地估计这一革新的程度。题材是对基督的尸体致哀，圣母最后一次抱住她的儿子。我们记得在细密画中，艺术家并不想把场面表现成当初可能出现的样子。他改变了人物的大小，以便使它们很适于放进那幅画页；而且，如果我们试图设想一下前景中的人物跟背景中的圣约翰之间的空间——他们之前还有基督和圣母——我们就会明白所有这一切是怎样拥挤在一起，而艺术家又是怎样不注意空间问题。正是由于同样漠视场面所在的实际处所，尼古拉·皮萨诺就把不同的事件放在一个画框之中。乔托的方法就完全不同了。对他来说，绘画并不仅仅是文字的代用品。我们好像亲眼看到真实事件的发生，跟事件在舞台上演出时一样。我们可以比较一下，在细密画里哀痛的圣约翰用的是传统的姿势，而在乔托的画中他是一种激情的举动，躬身向前，手臂向两边伸开。如果在此处试想一下畏缩在前景中的人物和圣约翰之间的距离，我们马上就感觉到他们之间留有空间，他们都能够移动。前景中的那些人物表现出乔托的艺术各方面都很新颖。我们记得早期基督教艺术曾经恢复古老的东方观念，为了把故事讲清楚，就必须把每一个人物都完全表现出来，几乎跟埃及艺术的做法一样。乔托抛弃了

136. 乔托：笃信。帕多瓦的阿雷纳礼拜堂壁画。1306 年完成（?）。



137. 乔托：哀悼基督。帕多瓦的阿雷纳礼拜堂壁画。1306 年完成（?）。



那些观念。他不要那样的简单方法。他让我们如此信服地看到每一个人物是怎样反映出那个悲剧场面的哀痛之情，使我们能够感觉到那些畏缩着的人物也有同样的悲痛之情，尽管没有看见他们的脸⑩。

乔托的盛名到处流传。佛罗伦萨的人们为他而自豪。他们关心他的生活，叙述他聪敏机智的轶事⑪。这也是一件新鲜事，以前还没有出现过类似的情况。当然以前也出现过艺术名家，他们受到普遍的尊重，从一个修道院被举荐到另一个修道院，或者从一个主教处被举荐到另一个主教处。但是，人们一般认为没有必要把那些艺术名家的姓名留传给子孙后代。人们看待他们就像我们看待一个出色的细木工或裁缝一样，甚至艺术家本人也不大关心自己的名声是好是坏。他们甚至经常不在作品上署名；我们不知道制作沙特尔、斯特拉斯堡和瑙姆堡那些雕刻品的艺术名家的姓名。毫无疑问，他们在当时受到赏识，但是他们把荣誉给了他们为之工作的那些主教堂。在这一方面，佛罗伦萨画家乔托也同样揭开了艺术史上的崭新的一章。从他那个时代以后，首先是在意大利，后来又在别的国家里，艺术史就成了伟大艺术家的历史。



138. 图 137 的局部。



139. 国王和他的建筑师（拿有两脚规和界尺）观看一座主教堂的现场（国王奥弗在圣奥尔本斯）。出自英语写本《圣奥尔本的生活》。马修·帕里斯画(?)。约 1260。都柏林，三一学院。

第十一章 朝臣和市民

十四世纪



140. “盛饰式”风格：埃克塞特主教堂西侧立面，约1350—1400年。

十三世纪已是伟大的主教堂世纪了，在主教堂的建设中，几乎所有的艺术分支都有份。那些宏伟的事业一直持续到十四世纪，甚至还要长些，但是它们已经不再是艺术的主要焦点了。我们不能忘记那个时期世界已经发生了巨大的变化。在十二世纪中期，哥特式风格刚刚兴起时，欧洲还是个人口稀少、农民聚居的大陆，而修道院和封侯的城堡，则是主要的权力和学术中心。那些大主教区的宏图是建筑自己的雄伟的主教堂，这是城镇居民自豪感觉醒的第一个表现。但是一百五十年以后，那些城镇已经发展成富饶的贸易中心，市民觉得逐渐摆脱了基督教和封建领主的权力约束。甚至连贵族也不再呆在壁垒森严的采邑里过严格的隐居生活，而是搬到城市里去过舒适、时髦的奢侈生活，在宫廷里炫耀他们的财富。如果我们还记得乔叟［Chaucer］①的作品，记得他写的骑士和乡绅，修道上和工匠，就能清楚地认识到十四世纪的生活面貌。那已经不再是十字军的天

下，不再是那些骑士风范的天下；我们在看瑙姆堡主教堂的创建者像（图 132）的时候，曾经想起那个骑士世界。把时期和风格概括得太过分是危险的；永远有例外和难以概括的情况。但是，加上这条保留意见以后，我们就可以说十四世纪的趣味是更倾向于风雅而不是宏伟。

这一点表现在当时的建筑方面。在英国，我们区分两种风格，一种是早期主教堂的纯哥特式风格，被叫作早期英国式［Early English］②，另一种是那些样式在后来的发展，被叫作盛饰式［Decorated Style］③。这个名称就表现出趣味的变化。十四世纪的哥特式建筑者对早先主教堂的清楚的宏伟外形不再感到满足，他们喜欢在装饰和复杂的花饰窗格上显示技艺。埃克塞特主教堂［Exeter Cathedral］西面的窗户就是这种风格的典型例证（图 140）。

修建教堂不再是建筑家的主要任务了。在那些发展中的繁荣城市中，还必须设计许多非宗教性建筑，有市政大厅、行会大厅、学院、宫殿、桥梁和城门等等。那些建筑物之中，最著名、最有特色的一座就是威尼斯总督宫［Ducal Palace］（图 141）。它动工于十四世纪，正当威尼斯的强大和繁荣到达极点的时期。它表现出尽管哥特式风格后期的发展喜欢装饰和花饰窗格，但是仍然能够达到独特的壮丽效果。

当时仍然给教堂大量地制作石雕作品，不过十四世纪最有特色的雕刻作品恐怕不是石雕，而是用贵重金属或象牙制成的小型雕刻品，那是当时的工匠所擅长的手艺。图 142 是一个法国金饰匠在 1339 年制作的小型银质圣母像。这种作品不是供大众礼拜用的，而是要摆在宫廷的礼拜堂中供个人祈祷使用。它们跟那些巨大的主教堂之中的雕像不同，不是打算用来庄严超然地指示一个真谛，而是想激发人们的热爱和亲切的感情。这位巴黎



141. 威尼斯总督宫。1309 年动工。



142. 圣母和圣婴。埃夫勒的若昂(Joan)在 1339 年奉献的银制雕像。巴黎，罗浮宫。



143. 圣殿里的基督；放鹰狩猎图。出自《玛丽女王的诗篇》。约 1310 年画于英格兰。伦敦，大英博物馆。

金饰匠是把圣母看作一位真正的母亲，把基督看作真正的孩子，伸出手来摸他母亲的脸。他小心翼翼地避免产生生硬之感。这就是他要使人物微带弯曲的原因——她的手臂放在自己髋部扶持着孩子，而头则歪向孩子。这样，整个身体略显倾斜地形成柔和的曲线，很象 S 形；那个时期的哥特式艺术家是很喜爱这个母题的。事实上，圣母的特殊姿势和跟她玩耍的孩子这个母题，可能都不是这位艺术家的发明创造。这种事情他是遵照当时的普遍风尚。他个人的贡献就在于精细地加工每一个细部，手的优美，婴儿手臂上的微细皱纹，银质和釉质的奇妙的表面，最后还有重要的一点是雕像的精确比例，它的小巧优美的头长在修长的身躯上。伟大的哥特式工匠制作的这些作品毫无不经意的地方。像覆盖右臂的有褶皱的衣饰，这种细部表现出艺术家是兢兢业业地组织作品，形成优美而有韵律的线条。如果我们在博物馆里只是从他们旁边走过去，至多不过瞥上一眼，那就绝对不能给予它们公正的评价。它们是制作出来供真正的行家欣赏的，是要作为值得倾心的作品供人珍藏的。

十四世纪画家喜爱优雅、精巧的细节，这一点可以在一些著名的插图写本中看出来例如英国的《诗篇》，即著名的《玛丽女王的诗篇》[Queen May’ s Psalter]。图 143 画的

是基督在犹太圣殿，跟博学的文士谈话。文士让基督高坐在上；基督正在讲解教义的某个重点，他的姿势是中世纪艺术家用来画教师的典型姿势。犹太文士举着手，这是敬畏惊诧的样子。基督的双亲也是这样，他们刚刚走进现场，惊奇地相对而视④。描述这个故事的手法还是很不真实的。这位艺术家显然还不知道乔托已发现了一种方法，能够把一个场面表现得栩栩如生。圣经告诉我们，基督那时是十二岁，跟那些成年人相比显得过于微小，而且艺术家也根本无意让我们了解人物之间的距离。进而我们还能够看出，所有脸面多多少少都是按照一个简单的程式画出来的，弯弯的眼眉，向下撇的嘴，还有卷曲的头发和胡子。更加令人吃惊的是看到同一页的下面部分，那里还添加了另一个场面，跟那神圣的正文毫不相干。它的主题来自当时的日常生活，是放鹰捕捉鸭子。马上的男女和他们前面的孩子看到一只鹰刚刚抓到鸭子而兴高采烈，另外两只鸭子正在飞走。艺术家在画上部那个场面时，可能没有看一看现实中的十二岁的男孩，可是他在画下部这个场面时无疑已经看过现实之中的鹰和鸭子。大概他对圣经的叙述太崇敬了，所以不能把他对实际生活的观察加进去，他喜欢把这两件事情分开：上面是清清楚楚地用象征的方式［symbolic way］来叙述故事，使用容易理解的姿势，而且没有分散注意力的细节，但画在页边上的则是现实生活的一个断面，它让我们再次想起乔叟就生活在那样一个世纪里。正是在十四世纪中，这种艺术中的两个要素，即优雅的叙述和真实的观察，才逐渐融合在一起。没有意大利艺术的影响，大概不会那么快就出现这种情况。

在意大利，特别是在佛罗伦萨，乔托的艺术已经改变了绘画的整个观念。古老的拜占庭方式突然显得生硬、陈旧。然而把意大利艺术想象为跟欧洲其余部分突然分离，那就错了。相反，乔托的观念，在阿尔卑斯山以北的国家里赢得了影响，而北方的哥特式画家的理想也开始对南方的艺术名家产生了作用。特别是锡耶纳［Siena］，它是托斯卡纳［Tuscan］的另一个城市，是佛罗伦萨的强大竞争对手，那些北方艺术家的趣味和风气给予那里深刻的印象。锡耶纳的画家不像佛罗伦萨的乔托那样，没有那么突然、那么



144.西莫内·马丁尼和利波·梅米：圣母领报。1333年为锡耶纳主教堂的一个祭坛而作。佛罗伦萨，乌菲兹美术馆。

彻底地跟以前的拜占庭传统决裂。跟乔托同时代的锡耶纳人之中最伟大的艺术家杜奇奥［Duccio］已经尝试过——并且连续不断地尝试——给古老的拜占庭的样式灌注新的生命，而不是把它们完全抛开。图 144 的祭坛嵌板是那一派的两个较为年轻的艺术名家所作，他们是西莫内·马丁尼［Simone Martini］（1285？—1344）和利波·梅米［Lippo Memmi］（卒于 1347？）。它表现出锡耶纳的艺术吸收了多少十四世纪的理想和一般基调。这幅画表现圣母领报——是大天使加百利［Archangel Gabriel］从天国下来向圣母致意的瞬间，我们可以看到从他口中出来的词语是“Ave gratia plena”⑤。他左手拿着象征和平的橄榄枝，右手抬起，仿佛就要讲话。圣母正在读书。天使的出现使她感到意外，她一面敬畏而谦逊地退缩回去，一面回头看着天上来的使者。在两人中间立着一个花瓶，插着象征着纯洁的白色百合花⑥。在中间高处的尖顶拱形内，我们看到了象征圣灵的鸽子，四外围着长着四翼的小天使。这两位艺术名家跟绘制图 142 和图 143 的法国和英国艺术家一样，都有喜欢精巧的样式和抒情的基调的嗜好。他们爱好飘动着的衣饰的柔和曲线与修长身躯的微妙优雅。事实上，整幅画看起来就象是金饰匠的一件珍贵的作品，形象从金色背景中突现出来，布局十分精巧，形成一个美好的图案。人们看到他们竟能把那些形象安排到形状复杂的嵌板中去，不能不惊叹不已；天使的双翼被装到左边尖顶拱形的边框之中，圣母的身形向后退缩到右边尖顶拱形的掩蔽之下，而他们中间的空白由花瓶和花瓶上面的鸽子填补。画家们已经从中世纪的传统之中学会了这种让形象适应某种图案的技艺。我们在前面也遇到过这种场合，赞美过中世纪艺术家把宗教故事中的象征物安排成令人满意的布局。但是我们知道他们是忽视事物的真实形状和比例、完全不管空间距离才达到了那种效果。锡耶纳的艺术家已经不再使用那种方式。大概我们能够看出他们的形象有些奇怪，眼睛斜视，嘴部弯曲。但是我们只要观察几个细节，就能看出那些形象并非没有乔托的成就。那花瓶是个真实的花瓶，立在真实的石头地面上，我们能够准确地说出它立在天使和圣母身旁的什么地方。圣母所坐的是条真实的长凳，它越来越远向背景而去；她拿的书不仅仅是一本书的象征物，而且是真实的祈祷书，光线洒在上面、书页之间有阴影，艺术家必定在他的画室里观察过一本祈祷书。

乔托跟伟大的佛罗伦萨诗人但丁是同代人，但丁在他的《神曲》［Divine Comedy］中曾提到他⑦。作图 144 的艺术名手西莫内·马丁尼是后一代中最伟大的意大利诗人彼特拉克［Petrarch］的朋友。彼特拉克在今天的盛名主要来自他为劳拉［Laura］写的许多十四行情诗。我们从中知道西莫内·马丁尼画过一幅劳拉肖像，为彼特拉克所珍藏⑧。我们记得中世纪还没有出现过我们今天所谓的肖像画，艺术家还是满足于随便使用一个传统的男女形象，然后在上面写上被画者的姓名。可惜西莫内·马丁尼所画的劳拉肖像已经失落，我们不知道它跟真实的写真像有多大距离。可是我们知道这位艺术家以及十四世纪其他艺术名家都画写生肖像，而且肖像艺术就是在那个时期发展起来的。大概西莫内·马丁尼注视自然和观察细节的方式跟这种风气不无关系，因为欧洲艺术家有充足的机会去学习他的成就。正如彼特拉克本人一样，西莫内·马丁尼也是多年在教皇的宫廷里；那时宫廷不在罗马，而在法国南部的阿维尼翁［Avignon］。法国当时还是欧洲的中心，而且法国的思想和风格到处都有重大的影响。德国当时由卢森堡的一个家族统治着，他们住在布拉格。在布拉格的主教堂里，现在有一组奇妙的半身像，就是出于那一时期

(在 1379 和 1386 年之间)。那些雕像表现的是教堂的捐助人 [benefactor]，因此跟瑙姆堡主教堂创建者的雕像（见 107 页，图 132）一样，要达到同样的目的。但是这里我们就不需要再怀疑了，这些像肯定是真实的肖像。因为这一组雕像中包括同代人的半身像，其中有一个雕像是承办此事的艺术家本人，即小彼得·帕勒尔[Peter Parler the Younger]，这很可能是我们所知道的第一个真正的艺术家的自制像「self-portrait] ⑨ (图 145)。

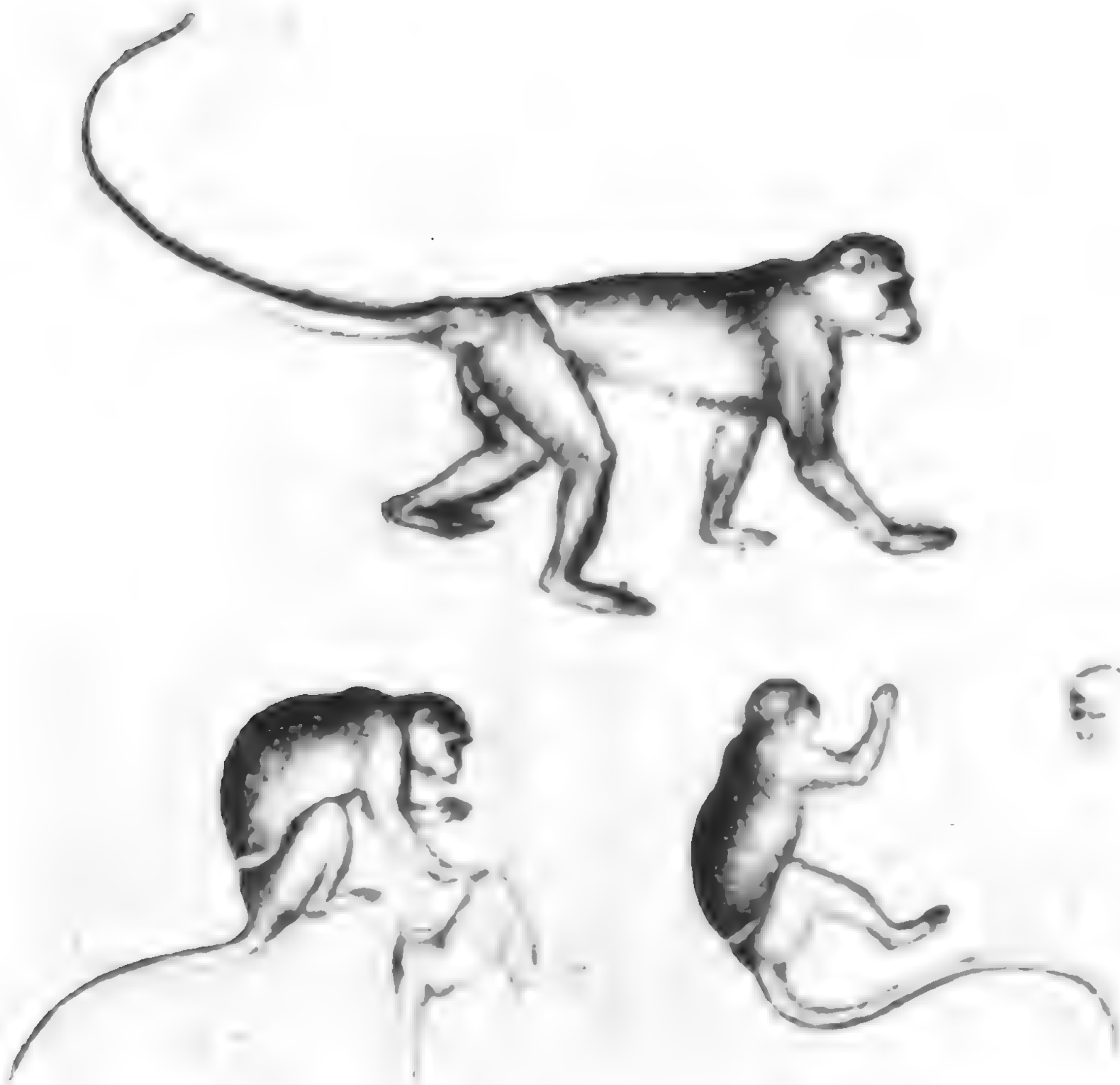


145. 小彼得·帕勒尔：自刻像。1379 年到 1386 年之间。布拉格的主教堂。



146. 施洗约翰，圣爱德华忏悔王，圣埃德蒙把理查德二世托付圣婴基督。威尔顿双连画。约 1400 年。伦敦，国立美术馆。

来自意大利和法国的这一艺术影响，通过一些中心更广泛地传播开来，波希米亚[Bohemia] ⑩就是一个传播中心。它的联络远达英国；当时英国的理查德二世 [Richard Ⅱ] 跟波希米亚的安妮 [Anne] 成婚。英国又跟勃艮第 [Burgundy] ⑪通商。在欧洲，至少是在拉丁教会那一部分，仍然是一个大整体。艺术家从一个中心走到另一个中心，思想观念从一个中心传到另一个中心，谁也不会因为某项成就是“外来的”就想反对它。十四世纪末通过各地相互交流而兴起的风格被历史学者称为“国际式风格” [International Style] ⑫。它在英国的一个奇妙实例，就是所谓威尔顿双连画 [Wilton diptych] （图146），可能是一个法国艺术名家给一个英国国王画的。我们之所以对它感兴趣原因很多，其中有一个原因是它也记录下一位真实的历史人物的面貌，那不是别人，正是波希米亚的安妮的不幸的丈夫——国王理查德二世。我们看到他正跪着做祈祷，而施洗约翰和王室家族的两位保护圣徒似乎把他托付给圣母。圣母好像站在伊甸乐园 [Paradise] 的百花盛开的草地上，四周围着美艳四射的天使，都带着国王的标志，即金角白鹿。活



147. 皮萨内洛：猴子。选自速写簿。约 1430 年。巴黎，罗浮宫。

泼的圣婴基督正俯身向前，仿佛在祝福或欢迎国王，并叫他放心，他的祈祷已经有了效验。大概在“供养人”肖像⑬这个习俗之中还保存着一些类似于图象有魔力的古老看法，使我们想起这些信仰多么顽固，艺术还在摇篮时期我们就见识过。这种事谁也说不定：在坎坷、颠簸的生活中，供养人本人的角色大概就未必总是像圣徒似的，于是他若知道自身的某物就在一个静谧的教堂或礼拜堂里——通过一个艺术家的技艺，他的写真像被安置在那里，永远伴随着圣徒和天使，而且一直不停地祈祷——谁能说他心里就不觉得放点心呢？

很容易看出威尔顿双连画的艺术跟我们前面讨论过的作品有什么联系，它喜爱美丽有花的线条和精致、纤巧的母题，跟它们有共同之处。圣母触及圣婴基督的脚的方式、天使的姿势和细长的手，都使我们回想起前面已经看过的形象。我们又一次看到艺术家是怎样显示出他的短缩法的技艺，例如跪在嵌板左边的那个天使的姿势；我们也看到他是怎样乐于使用写生画稿中的许多花朵，来装饰他想象中的乐园。

国际式风格的艺术家在描绘周围世界时也是这样观察事物，这样爱好精巧、美好的事物。中世纪原来习惯于给历书作插图，画逐月变化的工作，画播种，画狩猎，画收割。一个富有的勃艮第公爵向林堡[Limbourg]弟兄⑭的作坊里定制的一本祈祷书⑮中附有历书（图148），它显示了这些描绘现实生活的图画跟以往相比在生动性和观察力方面取得了多大进展，甚至可以跟图143《玛丽女王的诗篇》的时代比较一下。这幅细密画表现的是朝臣们每年春天的节庆。他们身着华丽的盛装，头戴枝叶和花朵编的花冠，骑着马穿过树林。我们可以看出画家多么欣赏服装时髦的漂亮的少女形象，他多么乐于把那艳丽的节日盛典全部画进册页。我们又可能想起乔叟和他笔下的香客们；因为我们的艺术家也下了苦功去区分不同类型的人，技巧高超得使我们仿佛听见他们在谈话。这样一幅画，大概是用放大镜画的，应该以同样的喜爱之情仔细加以研究。艺术家集合在画页中的美妙的细节相互结合，形成一个画面，看起来几乎像一个现实生活场面。我们说几乎像，而不是完全像；这是因为，如果注意到艺术家使用了一道可说是树木组成的幕布遮住背景，越过树木我们看见一座巨大的城堡的屋顶，我们就会明白他给予我们的并不是一个来自现实的自然场面。他的艺术跟以前画家使用的那种象征式叙述故事的手法似乎已有天渊之别，以至需要用心才能看出连他也不能表现出人物活动的空间来，他造成了真实感主要



148. 林堡兄弟保罗（Paul）和让（Jean）：五月。为贝里公爵所画的时祷书中的一页。约1410年。法国尚蒂伊，孔代博物馆。

还是由于他仔细观察细节。他的树木并不是真实的写生树木，而是一排象征性的树木，一棵挨着一棵，甚至人物的面部多少也还是出自一个可爱的公式。但是他喜爱周围现实生活里的一切美好和快乐，这表明他对于绘画目的的看法跟中世纪早期的艺术家大不相同。兴趣已经逐渐转移了，已经从关心以最佳方式尽可能清楚、尽可能动人地叙述宗教故事转移到关心以最忠实的方法去表现自然的一角。我们已经看到两种理想并不一定抵触。当然有可能把这新掌握的关于自然的知识用于宗教艺术，像十四世纪艺术名家所做的那样，也像后世的艺术名家将要做的那样；但是，对于艺术家说来，现在的任务毕竟已经跟过去不同了。过去，学习古代表现宗教故事里的主要人物的程式，然后把那些知识用于不断更新的组合之中，这就是充分的训练了。现在，艺术家的工作就有一项不同的技艺了。他必须能作写生画稿，而且能把它们转绘到他的画上。他开始使用速写本，积蓄一批珍奇美丽的动植物速写。当初马修·帕里斯描绘大象（见 108 页，图 134）还是偶然的例外之举，可是很快就成为规矩了。图 147 是意大利北部艺术家皮萨内洛［Pisanello］（1397?—1455?）在林堡弟兄细密画之后不过二十来年画的素描，这样的画表明了新规矩是怎样引导艺术家以浓厚的兴趣去研究活生生的动物。观看艺术作品的大众开始根据描绘自然的技艺，根据艺术家设法画进画面中的大量引人入胜的细节，去评价艺术家的作品。可是艺术家还想更进一步。他们不再满足于新掌握的描绘自然界的花或动物等细节的技术；他们想探索视觉法则，想掌握足够的人体知识，像希腊人和罗马人所做的那样去构成雕刻和绘画中的人体。一旦他们的兴趣发生这种转变，中世纪的艺术实际上已经告终。我们也就来到通常所说的文艺复兴时期［Renaissance］。



149. 工作中的雕刻家。安德烈亚·皮萨诺为佛罗伦萨主教堂钟楼制作的浮雕之一。约 1340 年。

第十二章　征服真实

十五世纪初期



150. 早期文艺复兴时期教堂：帕齐小教堂。佛罗伦萨。布鲁内莱斯基设计。约1430年。

文艺复兴［renaissance］一词的原意是再生或复活，这种再生的观念从乔托的时代开始就在意大利发展起来①。那时人们赞扬一个诗人或艺术家时，就说他的作品像古典时期的作品那样好。乔托就是这样被称颂为引起一次真正艺术复兴的大师；人们这样说，意味着他的艺术像古希腊、古罗马作家所赞扬的那些著名的古代大师那样美好。这种观念风行于意大利是不足为奇的。意大利人深深意识到，在遥远的过去，意大利人以罗马为首都，曾经是世界文明的中心，从日尔曼部落的哥特人和汪达尔人入侵并且把罗马帝国打得七零八落以后，国家的力量和荣誉已经衰败了。在意大利人心里，复兴的观念跟再生“宏伟即罗马”②的观念息息相关。他们自豪地回顾古典时期，期待着复兴的新时期，而夹在二者中间的那段时间不过是一段伤心的插曲，是“中间时代”［The Time Between］。这样，由再生或复兴的观念就产生了插在中间的时期是“中世纪”的观念——我们今天仍然使用这个名称。因为意大利人责怪哥特人把罗马帝国搞垮，他们就开始把那中间时期的艺术说成哥特式，他们用哥特式来意味着野蛮——与我们用汪达尔主义［Vandalism］来指无故破坏美好事物十分相像。

我们今天明白，意大利人的那些观念事实上没有什么根据，至多也不过是对实际事件发展过程进行了简单化的粗略描述。我们已经看到在哥特人跟我们现在所称的哥特式艺术的兴起之间大约隔着七百年的时间。我们也知道在黑暗时期的冲击和混乱之后艺术逐渐地在复兴，而且在哥特式时期，那种复兴就开始发展到鼎盛阶段。大概我们能够理解为什么意大利人对于艺术的逐渐成长、开花不如生活在遥远的北方的民族敏感。我们已经看到意大利人在中世纪有一段时间落在后面，于是乔托的新成就作为伟大的发明创造，作为艺术中一切高贵、伟大的东西的再生，出现于他们面前。十四世纪的意大利人认为艺术、科学和学术在古典文化时期兴盛过，但是那一切几乎都被北方的野蛮人破坏了，而他们则是帮助复兴了光荣的往昔从而产生一个新时代。

这种自信感和希望感的强烈程度，没有一个城市能超过富有的商业城市佛罗伦萨，那是但丁和乔托所在的城市。正是在佛罗伦萨，十五世纪头十年里，有一批艺术家深思熟虑地着手创造新的艺术，跟过去的观念决裂。

那一批年轻的佛罗伦萨艺术家的领袖是一位建筑家，叫菲利波·布鲁内莱斯基[Filippo Brunelleschi](1377—1446)。他受聘建成佛罗伦萨主教堂。那是一座哥特式主教堂，掌握了那些作为哥特式布鲁内莱斯基已经充分传统成分的技术发明，事实上，他的名声一部分是来自结构和设计中的一项成就，他要是不了解哥特式起拱的方法，就不可能做出这项成就，佛罗伦萨人希望让他们的主教堂戴上巨大的圆顶，但是应该安放圆顶的立柱之间有很大的距离，哪一位艺术家也没有办法跨越那么大的距离。最后布鲁内莱斯基设计了一个方法完成了这项工作（图 151）。在布鲁内莱斯基应聘设计新教堂或其他建筑物时，



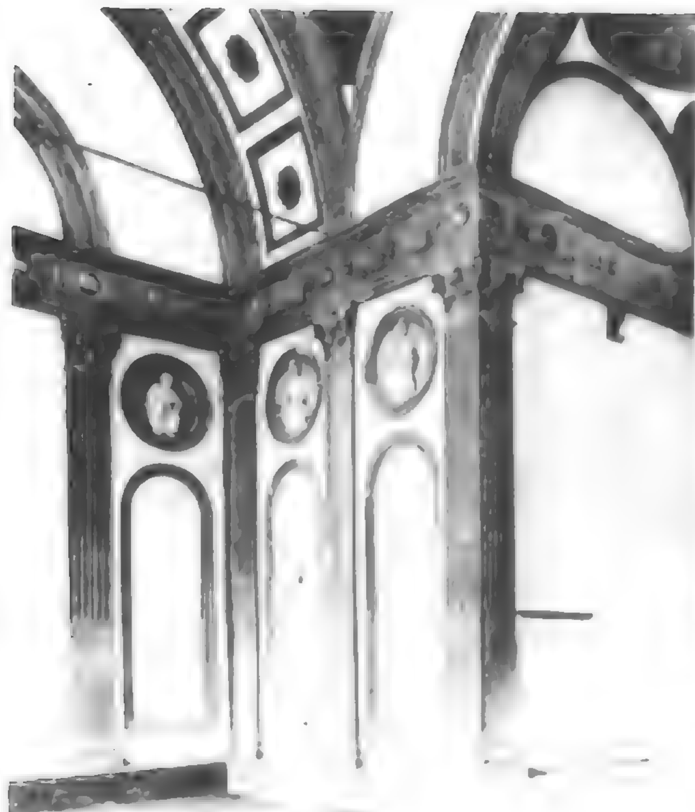
151. 佛罗伦萨主教堂的圆顶。布鲁内莱斯基设计。约 1420—1436 年。

他决心完全抛弃传统的风格，采用那些渴望复兴罗马宏伟的人的方案。据说他到过罗马，丈量了神庙和宫殿的遗迹，画下它们的形状和装饰物件的速写。他绝对无意完全仿造那些古代建筑物；那些建筑已经不大可能适应十五世纪佛罗伦萨人的需要了。他的目标是创造新的建筑方式，以便自由地运用古典建筑的式样，去创造和谐、美丽的新样式。

在布鲁内莱斯基的成就中，当今依然令人惊叹的是，他实际上成功地实现了他的方案。在将近五百年里，欧洲和美洲的建筑家亦步亦趋地步他的后尘。我们一进入城市和乡村，就发现一些建筑物使用了古典式样，例如圆柱或三角额墙 [pediment]。只是到了本世纪，建筑家才开始怀疑布鲁内莱斯基的方案，反对文艺复兴的建筑传统，正像当年他反对哥特式传统一样。但是，许多当前正在建造之中的房屋，甚至连那些没有柱子也没有类似装饰附件的房屋，在门和窗框的线脚的形状上，或者在建筑物的尺寸和比例上，都还有些地方保留着古典形式的遗迹。如果布鲁内莱斯基想创造一种新时代的建筑，那么毫无疑问他获得了成功。

图 150 是一个小教堂的立面，这个教堂是布鲁内莱斯基为佛罗伦萨的名叫帕齐 [Pazzi] 的权贵家族建造的。我们立刻看出它不但跟任何古典神庙几乎没有相同之处，甚至跟哥特式建筑者使用的式样更没有什么相同之处。布鲁内莱斯基用自己的独特方式把柱子、壁柱和拱结合在一起，以求达到一种前无古人的轻快、优雅的效果。像门的框架，带有古典的三角墙 [gable] 或称三角额墙，这些细节表明布鲁内莱斯基对古代遗迹和罗马万神庙（见 64 页，图 74）那样的建筑物研究得多么仔细。比较一下拱是怎样形成的，它又是怎样嵌入带有壁柱（扁平的半柱）的上面一层的。当我们进入教堂内部时（图 152)，就能更清楚地看到他对罗马式样的研究。在那光明、匀称的内部，哪一件东西也没有哥特式建筑家曾经给予高度评价的那种特征。那里没有高高的窗户，没有细长的立柱。跟它们不同，那没有窗户的白色墙壁被灰色的壁柱分割开来，壁柱表示的是一种古典“柱式”的思想，然而它们在那座建筑的结构方面没有实际功用。布鲁内莱斯基把壁柱放在那里仅仅是为了明显地表示出内部的形状和比例。

布鲁内莱斯基还不仅仅是文艺复兴式建筑的创始人。艺术领域中的另一项重大发现看来也出于他手，那项发现同样支配着后来各个世纪的艺术，这就是透视法 [perspective] ③。我们已经看到，尽管希腊人通晓短缩法，希腊化时期的画家精于造成景深感（见 62 页，图 71)，但是连他们也不知道物体在离开我们远去时看起来体积缩小是遵循什么数学法则。在此之前哪一个古典艺术家也没能画出那有名的林荫大道，那大道是一直往后退，导向画中，最后消失在地平线上。正是布鲁内莱斯基把解决这个问题的数学方法给予了艺术家；那一定在他的画友中间激起了极大的振奋。图 153 是第一批按照那些数学规则所作的画中的一幅。这是佛罗伦萨一座教堂的壁画。它画的是三位一体 [Holy Trinity]，圣母和圣约翰在十字架下，供养人——一位年长的商人和他的妻子——跪在外面。画这幅画的艺术家绰号叫马萨乔 [Masaccio] (1401—1428)，意思是笨拙的托马斯 [clumsy Thomas]。他必定是非凡的天才，因为我们知道他死的时候年龄还不到二十八岁，那时他已经对绘画作出了彻底的改革④。那一改革并不仅仅在于透视画法的技术手段，然而这种手段本身在刚出现时必定是相当惊人的。我们可以想一下，这幅壁画

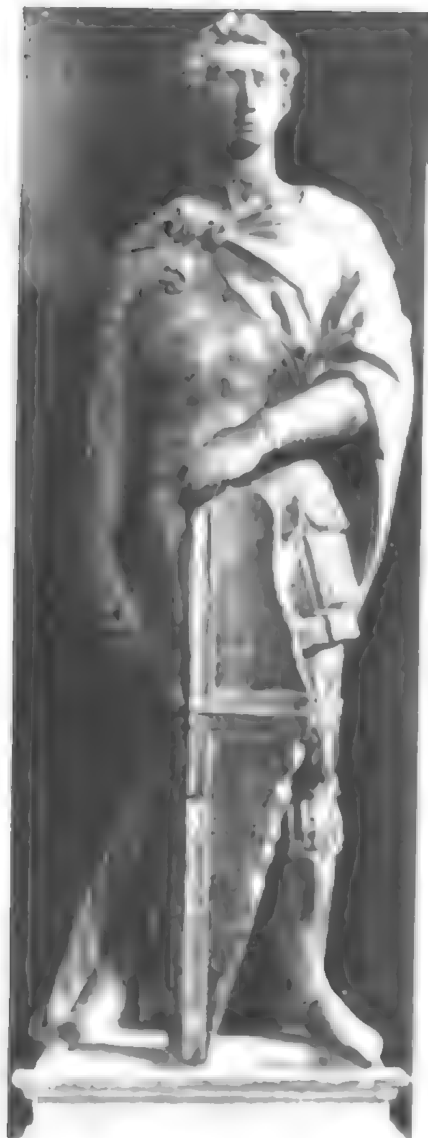


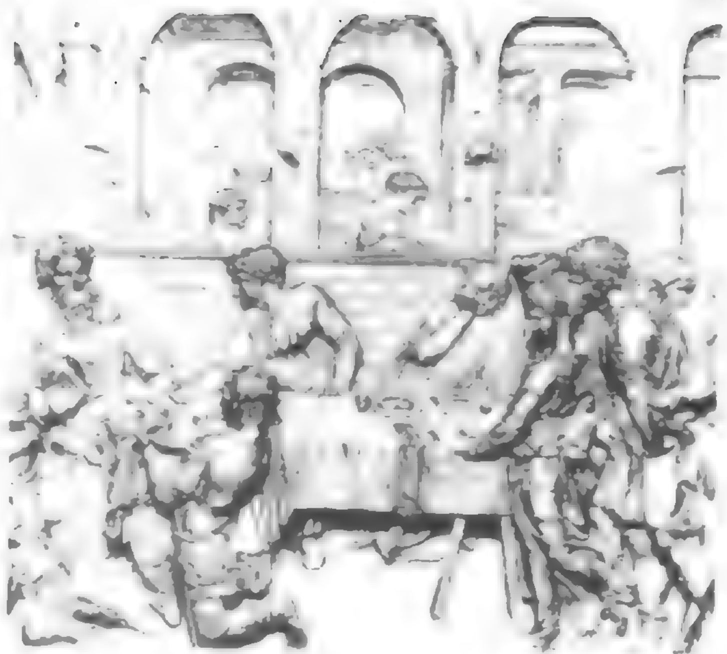


153. 马萨乔：三位一体，圣母，圣约翰和供养人。圣玛丽亚·诺韦拉教堂壁画。约1427年。

152. 帕齐小教堂的内部。布鲁内莱斯基设计。约1430年。

揭幕时好像是在墙上挖了一个洞穴，通过洞穴人们可以窥视到里面的一座布鲁内莱斯基的现代风格的新的圣墓教堂 [burial chapel]，不难想象佛罗伦萨人必定会是多么惊愕。但是被这座新建筑加上了边框的人物形象简单而伟大，大概更使他们震惊。当时佛罗伦萨跟欧洲其他地方一样，国际式风格很时髦；如果佛罗伦萨人曾经指望看到有国际式风格情调的东西，那么他们必然大失所望。画中没有精巧的优雅之处，他们看到的却是壮大凝重的形象；没有轻巧流畅的曲线，却有坚实而带棱角的形状；也没有花朵和宝石那样的精致的细节，却有一个凄凉的墓，上面放着一具骷髅。但是，虽然马萨乔的艺术不如人们司空见惯的绘画悦目，它却更为真实，更为动人。我们可以看出马萨乔欣赏乔托的惊人的宏伟，然而他没有模仿乔托。圣母指着她的被钉在十字架上的儿子所用的简单姿势十分富于表情，十分动人，因为那是整个庄严的图画中唯一的动作。画中的人物实际看起来像雕像。马萨乔通过安放人物的那个透视法的边框最为强调的正是这种效果，而不是其他东西。我们觉得几乎能够触及他们，这就使他们和他们的主旨跟我们关系更为密切。在文艺复兴时期的大师看来，艺术中那些新方法和新发现本身从来不是最终目标；他们总是使用那些方法和发现，把题材的涵义进一步贴近我们的心灵。





155. 多纳太罗：希律的宴会。锡耶纳圣乔瓦尼洗礼堂的洗礼盘浮雕。青铜镀金。1427 年完成。

154. 多纳太罗：圣乔治。大理石。奥尔·圣米凯莱教堂。约 1416 年。佛罗伦萨，巴尔杰罗美术馆。

在布鲁内莱斯基那一派中，最伟大的雕刻家是佛罗伦萨的多纳太罗 [Donatello]（1386—1466）。他比马萨乔大十五岁，但是寿命却长得多。图 154 是他较早的作品之一，是受武器制造者行会委托而作的，表现他们的保护圣徒圣乔治 [St George]，预定放在佛罗伦萨的一座教堂（奥尔·圣米凯莱教堂 [Or San Michele]）外面的一个壁龛里。如果我们回想一下在那些巨大的主教堂外面的哥特式雕像（见 104 页，图 130），我们就认识到多纳太罗跟过去的决裂是多么彻底。那些哥特式雕像排成平静、庄重的队列静候在门廊旁边，看上去很像是来自另一个世界的人物。多那太罗的圣乔治稳稳地站在地面上，双脚坚定地踏着土地，仿佛已经下定决心寸土不让。他的脸毫无中世纪圣徒那种漠然、安祥之美，而是生气勃勃、全神贯注。他好像是在注视着敌人的接近，估量着对手的实力。他的手放在盾牌上，整个姿态很紧张，带有挑战的决心。做为对青春的锐气和胆量的无可比拟的描绘，这个雕像一直享有盛名。但是我们所赞美的并不仅仅是多纳太罗的想象力，不仅仅是他能那么新颖、那么令人信服地想象出一个骑士般的圣徒的才能；他对雕刻艺术的整个态度也表现出完全新颖的思想。尽管这座雕像给人以有生气、有运动感的

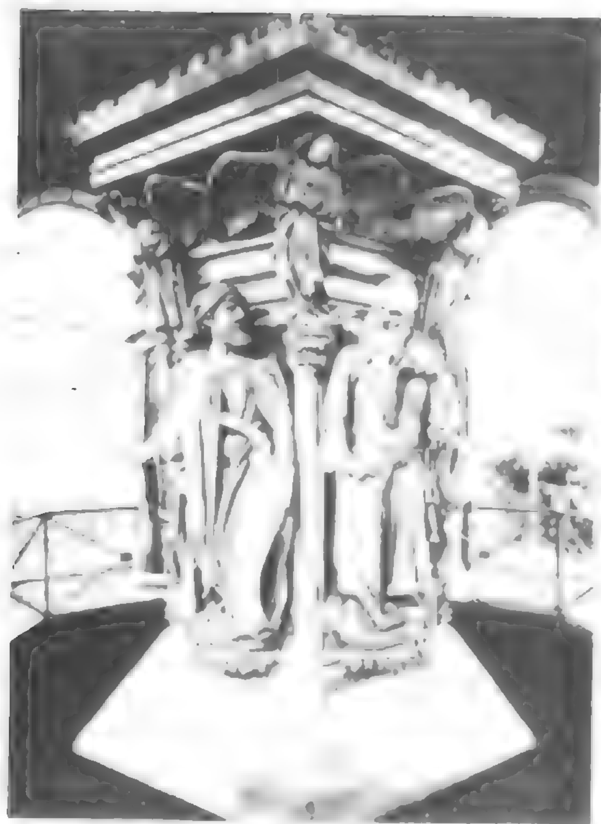
印象。却依然轮廓清楚，坚如岩石。跟马萨乔的画一样，它向我们表明多纳太罗要用对自然的新颖、生动的观察来取代前辈的那种优雅的精致。由圣徒的手和眼眉之类细节可以看出，它们完全摆脱了传统样板的窠臼。它们可以证明艺术家对人体的实际特征进行了新颖的、不懈的研究。十五世纪初年那些佛罗伦萨艺术名家，已经不再满足于沿袭中世纪艺术家传授给他们的那些古老的程式。正像他们所赞美的希腊人和罗马人那样，他们也开始请模特儿或艺术伙伴在画室或作坊里为他们做出所需要的姿态，供他们研究人体。正是这种新方式和这种新兴趣使多纳太罗的作品看上去是那么惊人地真实。

多纳太罗在世时享有盛名，跟一个世纪以前的乔托一样，他频频被邀请到别的意大利城市去给那些城市增添美丽和光荣。图 155 是他给锡耶纳的一个洗礼盘制作的一件青铜浮雕，时间晚于圣乔治雕像十年，即 1427 年。跟第 98 页图 122 那个中世纪的洗礼盘一样，它也是图解施洗约翰生平中的一个场面。表现的是那可怕的时刻，莎乐美[Salome]公主已经请求国王希律[Herod]用圣约翰的头作为她跳舞的奖赏，此刻到手了。我们向王室的宴会厅里面看去，越过它一直看到乐工坐廊和后面一部分房屋及阶梯。刽子手刚走进来，跪倒在国王面前，手里端着一个大盘子，里面放着圣约翰的头。国王向后退缩，恐怖地抬起双手，孩子们哭着跑开；莎乐美的母亲怂恿成了这一罪行，我们看到此刻她正向国王说话，试图解释这一行为。宾客都在向后撤身，她周围就空出很大一块地方。一位客人用手遮住双眼，其他人挤在莎乐美周围，莎乐美好像刚刚停止跳舞。无须详细讲述多纳太罗的这件作品中到底有哪些新颖的特点，它们全都是新颖的。对于习惯于哥特式艺术清楚而优雅的叙事方式的人们，多纳太罗这种叙事方式的出现一定引起震动。它根本无意形成一个整齐、怡人的图案，而是要表现出骤然间乱成一团的效果。和马萨乔的人物一样，多纳太罗的人物的动作也是粗糙、生硬的。他们的姿势很凶猛，根本无意减少故事的恐怖性。在他同时代的人看来，这个场面必定具有不可思议的活力。

透视法这一新技艺进一步增强了真实感。多纳太罗一定是首先自问："那圣徒的头送进大厅时，场面应当是什么样子的？"他尽最大的努力去表现事情可能就在其中发生的一座古典宫殿。而且他选用古罗马人的型式来表现背景中的人物。事实上我们可以清楚地看出，当时多纳太罗跟他的朋友布鲁内莱斯基一样，已经开始系统地研究罗马遗物，以便帮助自己去再生艺术。然而，要是认为对希腊和罗马艺术进行研究引起艺术再生或者"文艺复兴"，那就大错特错了。事实几乎完全相反。布鲁内莱斯基周围的艺术家非常热切地盼望艺术复兴，所以他们就求助于自然，求助于科学，求助于古代的遗物⑤，以便实现他们的一些新目标。

文艺复兴时期的意大利艺术家独自掌握科学和古典艺术的知识的局面持续了一段时间。但是，要创造一种新艺术，要它前无先例地忠实于自然，这种热烈的愿望也鼓舞着同一代的北方艺术家。

佛罗伦萨的多纳太罗那辈人已经厌倦国际哥特式风格的微细和精致，渴望创造比较朴素生动的人物形象。无独有偶，在阿尔卑斯山北边，有一位雕刻家也在寻求一种比前辈的精巧作品要真实而率直的艺术，那位雕刻家是克劳斯·斯勒特[Claus Sluter]，他大约在 1380 年到 1400 年期间在第戎[Dijon]工作，当时第戎是富有而昌盛的勃艮第公国



156. 克劳斯·斯勒特：先知但以理和以赛亚。第戎近郊的摩西水泉。1393 年—1402 年之间建立。



157. 杨·凡·艾克：正义的审判者和圣骑士团。根特祭坛画翼部。1432 年完成。根特，圣巴瓦教堂。

的首府。他最著名的作品是一组先知像（图 156），那曾是一个大十字架的底座，标示着一处朝圣胜地的水泉。那些先知所说的话曾被理解为耶稣遇难的预言。他们个个手中都拿着一本大书或一卷纸，上面刻着那些话语，而且好像都在默念那些即将到来的悲剧。这些像已经不是哥特式主教堂门廊两侧的庄严而生硬的人物了（见 101 页，图 130）。他们跟其前作品的差异之大不亚于多纳太罗的圣乔治跟其前作品的差异。戴头巾的人是但以理，光着头的老先知是以赛亚 [Isaiah]。他们站在我们面前，比真人还要大，还有黄金和色彩来增添生气，看上去不大像雕像，倒像是中世纪的一出神秘剧中的动人角色，正要朗诵他们的台词。但是，尽管有这一惊人的真实感，我们仍然不应该忽视那种艺术感，斯勒特正是带着那种艺术感创作了这些衣饰飘拂、姿态高贵的巨大人物。

可是在北方最终实现征服真实的不是雕刻家。有一位艺术家的革命性发现从一开始就被认为是表现了某种崭新的东西，那是画家杨·凡·艾克 [Jan Van Eyck]（1390? —1441）。跟斯勒特一样，他也跟勃艮第公爵的宫廷有联系，但是他绝大部分时间是在尼德兰 [Netherlands] 属辖的一个地区工作，那个地区现在叫比利时。他最著名的作品是根特市 [Ghent] 中一个巨大的祭坛画 [altar-piece] ⑥，包括许多场面。据说这个作品是由杨的哥哥胡贝特 [Hubert]（生平不详）开始创作，而由杨完成于 1432 年，跟前面讲过的

马萨乔和多纳太罗的伟大作品都是三十年代完成的。图157是这个奇妙的祭坛画的局部，上面的圣徒和香客成群结队去礼拜上帝的羔羊［the Lamb］⑦。乍一看，这些生动的场面可能跟前一代给勃艮第宫廷画的细密画（见120页，图148）差别不大。事实上，如果我们去看林堡弟兄画的那种五月节，仍然能看到有许多惊人的相似之处。跟同代的佛罗伦萨艺术家不同，杨·凡·艾克没有跟国际式的传统风格完全决裂。他还是继续遵循林堡弟兄的方法，而且把那些方法提高到那样完美，使得他把中世纪艺术观念抛在后面。林堡弟兄像同时代的其他哥特式艺术名家一样，乐于使用观察到的一些精巧、怡人的细节去装满画面。他们自豪地显示描绘花和动物、建筑物、华丽的服装和珠宝方面的技艺，画一些美艳欲绝的东西使人一饱眼福。我们已经看到他们并不过多关心人物和风景的实际面貌，所以他们的素描和透视看上去不大真实。但是对凡·艾克的画就不能这样讲。他观察自然更为耐心，对细节的认识更为精确，背景中的树木和建筑物就清清楚楚地表现出这一差异。我们记得，林堡弟兄的树木相当图式化、程式化。他们的风景看起来像是彩画幕布或者像花毯，不像实际景色。在凡·艾克的画中，这一切就很不相同。在这里我们可以看到真实的树木和真实的风景，一直向后连到地平线上的城市和城堡。岩石上的草和山崖上的花的画法体现出无限的耐心，这是林堡弟兄的细密画上的装饰性的林丛所无法比拟的。风景是这样，人物也是这样。凡·艾克似乎是那样一心一意地要把每一个微末细节都重现在他的画面上，以致我们几乎能数一数马鬃或者骑马者服装的毛皮饰品到底有多少根毛。林堡弟兄细密画上的那匹白马仿佛有些像玩具木马；凡·艾克的马在形状和姿势方面很相近，但它具有生命。我们能够看到它眼睛中的光彩，皮肤上的折痕；而且前者的马看上去几乎是扁平的，而凡·艾克的马腿用明暗造型，是滚圆的。

注意这些细微之处，并且赞扬一个伟大的艺术家有耐心去观察、描摹自然，这可能显得琐屑。因为林堡弟兄的作品未曾那样忠实地描摹自然就给予较低的评价，或者根据同样理由轻视其他任何绘画作品，那无疑是错误的。但是，如果我们想了解北方艺术的发展方式，我们就不能不赞赏杨·凡·艾克那种无限的仔细和耐心。跟他同代的南方艺术家，布鲁内莱斯基那一派的佛罗伦萨艺术名家，已经发展成功一种方法，用它来把自然表现在画面中几乎有科学的精确性。他们先从透视形状的骨架入手，并且运用他们的解剖知识和短缩法则去构成人体。凡·艾克走的是相对的路线。他造成真实感的办法是耐心地在细节上再增添细节，直到整个画面变得像是镜子般地反映可见世界为止。北方艺术和意大利艺术之间的这种重大的区别一直保持了很多年。有一个颇有道理的猜测是：只要以表现花朵、珠宝或织品等事物的美丽的外观见长，大约就是北方艺术家的作品，很可能是尼德兰艺术家的作品；以鲜明的轮廓线、清晰的透视法、美丽躯体的准确知识见长，大约就是意大利的绘画作品。

为了实现他的意图，坚持像镜子一样地反映现实的全部细节，凡·艾克就不得不改进绘画技术。他是油画的发明者。对于这种讲法的确切理解和正确与否已经进行了很多讨论，但是相对而言，具体细节究竟如何，关系不大。他这项发明不是透视法那样的发现，透视法是某种完全新颖的东西。而他所获得的是一种新配方，用来调制颜料以便涂到画板上去。那时的画家不是买管装或者盒装的现成颜料；他们必须自己置备颜料，大都是用有色的植物或矿物制作。他们把那些东西夹在两块石头之间磨成粉末——或者让



158. 图 159 的局部。



159. 杨·凡·艾克：阿尔诺菲尼的订婚。1434 年。伦敦，国立美术馆。

他们的徒弟去磨——而且，在使用之前，他们要加上一些液体以便让粉末形成浆糊样的东西。虽然有各种各样的制作方法，但是中世纪期间，所用液体的主要配料一直是用蛋清制成的，那相当适用，只是干得太快。用这种颜料制剂作画的方法叫作蛋胶画法⑧。看来杨·凡·艾克对那种配方并不满意；因为那不允许他使色彩慢慢地相互转化以求过渡柔和。如果他使用油代替蛋清，他作画时就可以从容得多，精确得多。他能够制作光亮的颜料，那种颜料能够用于透明的色层亦即 glaze［透明色层］⑨之中，他能够用带尖的画笔在画面上画出闪闪发亮的高光［high—light］，取得了一些高度的精确如实的效果；那些奇迹使当时的人大为惊讶，不久以后普遍认为油画是最合适的工具。

凡·艾克的艺术大概在肖像画中获得了最大的成功。他最著名的画像之一就是图159，画的是意大利商人乔瓦尼·阿尔诺菲尼［Giovanni Arnolfini］，这位商人因事来到尼德兰，带着他的新娘琼妮·德·凯娜妮［Jeanne de Chenany］。画面有独到之处，在新颖性和改革性方面不亚于意大利的多纳太罗或马萨乔的作品。这仿佛是通过一种魔法，现实世界的平凡的一角突然就被固定在一块油画板上。一切都在这里——地毯和拖鞋，墙上的念珠，床头的小刷子，窗台上的水果⑩。仿佛我们能亲临阿尔诺菲尼的家拜访他似的。这幅画大概是表现他们生活中的一个重大时刻——他们的订婚⑪。那位年轻女子

刚刚把她的右手放到阿尔诺菲尼的左手中，而阿尔诺菲尼就要把他自己的右手放到她的手中，庄重地表示他们的结合。可能画家是被请来记录下这一重大的时刻作为见证，正如一个公证人可能被请来声明他出席了一个类似的庄严仪式一样。这就可以说明这位艺术名家为什么要在画面的明显位置写上自己的拉丁文名字“Johannes de eych fuit hic”，意即杨·凡·艾克在场。在房间后面的镜子中，我们看见从后面反映出来的整个场面，而且在那里我们好像还看见了那位画家兼证人的形象。我们不知道是那位意大利商人还是那位北方艺术家想出这么个主意来，如此使用新式的绘画，这可以比作法律上使用的由证人正式签字承认的照片。但是，不管是谁首先想出了这个主意，无疑他是很快就认识到凡·艾克的绘画新方法中蕴涵着巨大的可能性。艺术家在历史上第一次成为真正的目击者，一个不折不扣的目击者。

既然打算把现实表现为眼睛所看见的样子，凡·艾克跟马萨乔一样，不得不抛弃国际哥特式风格中赏心悦目的图案和流畅自如的曲线。在某些人看来，像威尔顿双连画（见 118 页，图 146）那样的绘画作品优美卓绝，相比之下，凡·艾克的人物形象可能竟至显得生硬、笨拙。但是在欧洲各地，当时那一代艺术家都在热切地追求真实性，摒弃较为陈旧的美的观念，大概使许多年长的人感到震惊。最激进的革新家之一是一位瑞士画家，名叫康拉德·维茨［Conrad Witz］（1400？—1446?）。图 160 是他在 1444 年给日内瓦的一个祭坛画的画。这幅画是奉献给圣彼得的，画的是圣彼得遇到了复活以后的基督，跟《约翰福音》中所叙述的一样（第二十一章）。有一些使徒和同伴去到提比哩亚海



160. 康拉德·维茨：捕鱼的奇迹。祭坛画。1444 年。日内瓦，博物馆。

[Sea of Tiberias] 打鱼，但是毫无所获。天亮以后，耶稣站在岸边，然而他们没有认出他来。他告诉他们把网撒到船的右边，结果那里的鱼非常多，他们连网也拉不起来。就在那一瞬间，他们中间有一个人说“是主”，圣彼得听见这句话，“就束上一件外衣（因为他赤着身子），跳在海里，其余的门徒就在小船上”。然后他们跟耶稣一起吃了一顿饭。如果请一个中世纪画家来图解这件奇事，那么用一排程式化的波浪线条标出提比哩亚海来，大概就心满意足了。但是维茨却想让日内瓦市民清清楚楚地看到基督站在海边时的场面必然是什么样子。于是他画的不是随便哪一个湖，而是他们都认识的一个湖，即日内瓦湖，背景中矗立着宏伟的塞利维山（Mont Saleve）。这是人人都能看到的真实风景，现在仍然存在，而且看起来仍然跟画中的样子十分相象。这大概是第一幅准确的再现图，第一幅试图绘出一个真实景象的“肖像”。在这个真实的湖上，维茨画了真实的渔人；他们不是较老的图画中高贵的使徒，而是平民百姓中粗鲁的汉子，忙着用渔具捕鱼，正在相当笨拙地努力稳定船身。圣彼得看起来在水中有些手足无措，当然他应该是那个样子。只有基督本人平静、坚定地站着，他的坚强的形象使人想起马萨乔的伟大的湿壁画上的人物（见 125 页，图 153）。当年日内瓦的礼拜者第一次观看新祭坛时，看到使徒们跟他们自己是一样的人，正在他们自己的湖上打鱼，而复活的耶稣，在熟悉的湖岸上神奇地出现在使徒面前，给他们帮助和安慰，那些礼拜者必定深受感动。



161. *在砌砖、打孔、测量、雕刻的石匠和雕刻家。见于南尼·迪·班科制作的一组群像的台座。约 1408 年。佛罗伦萨，奥尔·圣米凯莱教堂。*

第十三章 传统和创新 [上]

意大利，十五世纪后期



162. 文艺复兴时期教堂：圣安德烈亚教堂。曼图亚。阿尔贝蒂设计。约 1460 年。

意大利和佛兰德斯艺术家在十五世纪开始时的新发现已经震动了整个欧洲。画家和赞助人一样，都被那种新观念吸引住了：艺术不仅可以用来动人地叙述宗教故事，还可以用来反映出现实世界的一个侧面。这一伟大的艺术革命的最直接的后果大概就是各地的艺术家都开始试验和追求新颖、惊人的效果。这种勇于探索的精神支配着十五世纪的艺术，标志着跟中世纪艺术的真正决裂。

这种决裂带来一个效果，我们不能不首先考虑。一直到 1400 年左右，欧洲各地的艺

术一直沿着彼此相似的路线发展。我们记得那个时期哥特式画家和雕刻家的风格被叫做国际式风格，因为不管在法国和意大利，还是在德国和勃艮第，那些举足轻重的艺术名家的目标都是极为相近的。当然，中世纪全期都存在着国家之间的差异——我们还记得十三世纪法国和意大利之间存在的差异——但是那些差异无伤大局。不仅艺术领域情况如此，就是学术界，甚至连政治方面，也都是如此。中世纪有学问的人言谈和写作都用拉丁语，教书时不大计较是在巴黎大学、帕多瓦大学，还是在牛津大学①。

那时的贵族都有骑士道精神；他们忠于自己的国王或封建领主并不意味着他们把自己看作是某一个个别的民族或国家的战士。到中世纪末年，这些情况就逐渐改变了，那时市民和商人生活的城市的地位变得越来越比封侯的城堡重要。商人们说土话，而且共同抵抗外来的竞争者或插足者。每个城市都为自己在工商业方面的地位和特权感到自豪，并且小心翼翼地加以保护。在中世纪，一个杰出的艺术名家可能从一个建筑工地走向另一个建筑工地，可能从一个修道院被推荐到另一个修道院，也没有什么人费心过问他是哪一国人。可是一旦城市赢得重要地位，艺术家也跟所有艺人和工匠一样，被组织到行会中去。那些行会有许多地方类似于我们的工会；它们的任务就是保护成员们的利益和特权，并且确保产品有保险的市场。为了能够获准参加行会，艺术家必须显示他能够达到一定的标准，显示他确实精通本行的技艺。然后他才能被获准开设一个作坊，雇佣一些学徒，接受委托的活计，承办祭坛画、肖像、彩色的箱柜、旗帜和纹章，如此等等。

同业公会②和协会，通常是富有的组织，在城市管理中有发言权，除了想方设法繁荣城市以外，还尽最大努力美化城市。在佛罗伦萨和其他地方的行会里，金饰匠、绒线刺绣工、军械工和其他人，捐献出自己的部分资金，去建立教堂，盖起行会大厅，并且奉献祭坛和礼拜堂。在这方面，他们为艺术作了不少好事。然而，行会不放心地保护着自己的成员的利益，这就使外来的艺术家很难在其境内受到雇佣或安家存身。只有最著名的艺术家偶尔才能冲破这种抵制，像当初兴建那些巨大的主教堂时期那样，自由地周游各地。

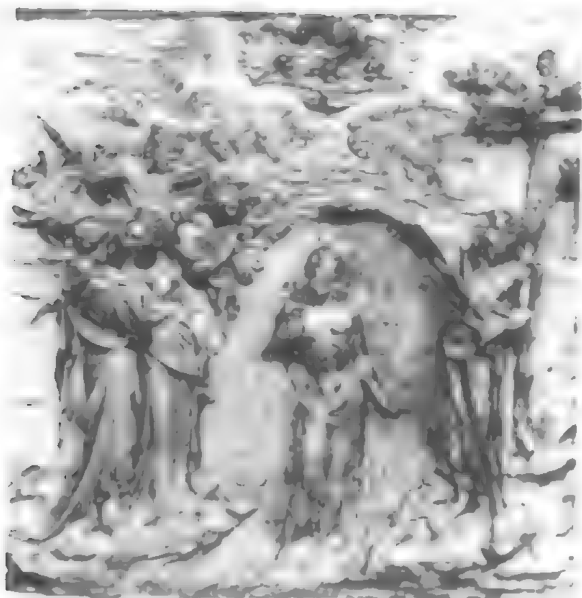
所有这一切都跟艺术史有关系，因为正是由于城市的发展，国际式风格大概就成为欧洲所见的最后一个国际性的风格——至少在二十世纪以前情况如此。在十五世纪，艺术界分成若干不同的“学校”[schools]——在意大利，佛兰德斯和德国，几乎每个都市或小镇都有自己的“绘画学校”。“学校”这个词很容易引起误会；在那时候，根本没有青年学生去上课的美术学校。如果一个男孩子决定要当一个画家，那么在他很小的时候，他父亲就叫他跟城里某一位第一流的画师学徒。他通常是住在画师家里，给他家里跑腿办事，而且不得不把自己锻炼得样样都能干。他最初的工作之一，可能是研磨颜料，或者帮助画师准备要使用的画板或画布。渐渐地，就可能给他一些较小的活计，像画旗竿之类。然后，某一天画师活计忙的时候，就可能叫学徒帮忙完成一件主要作品的某个不要紧或不显眼的地方——把画师已经在画布上勾好轮廓的背景涂上颜色，把画面上旁观者的服装画完。如果他显露出了才干，而且知道怎样亦步亦趋地模仿他的画师的样子，这个年轻人就会逐渐得到较为重要的事情做——可能是在画师监督之下按照画师的草图画整幅画。这就是十五世纪的“绘画学校”。那确实是出色的学校，当今有不少画家巴不得受到那么全面的训练。当时城市里的艺术名家就是这样把自己的技艺和经验传授给年轻

一代，这也就解释了为什么那些城市的“绘画学校”发展出那么明显的独特个性。人们能够认出一幅十五世纪的绘画是出自佛罗伦萨还是出自锡耶纳，是出自第戎还是出自布鲁日，是出自科隆还是出自维也纳。

为了抓住要点据以综览那各种各样的艺术名家、“学校”和实验，我们最好返回佛罗伦萨，当时那里已经开始了伟大的艺术革命。观察一下在布鲁内莱斯基、多纳太罗和马萨乔身后的一代怎样试图使用他们的发现，怎样把那些发现运用于他们所面临的一切任务之中，这就足以令人神往。他们的想法并不容易实现。赞助人委托的主要工作跟前一个时期相比，毕竟是本质未变的；新颖、革命的手法有时似乎跟传统的差事相抵触。以建筑来说：过去布鲁内莱斯基的观念是使用古典建筑形式。使用他根据罗马遗迹仿制的柱子、三角额墙和檐口。他把这些形式用在自己建造的教堂之中。他的后继者渴望照样仿效他的榜样。图 162 是佛罗伦萨建筑家利昂纳·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂[leone Battista Alberti]（1404—1472）设计的一座教堂，他把教堂的立面设计为罗马式样的巨大的凯旋门（见 64 页，图 75）。但是，这一新方案怎样才能用于城市街道上的普通住宅呢？传统的住宅和府邸却是不能用神庙的式样建造的。罗马时代的私人住宅一所也没有保存下来，而且即使保存下来，由于要求和习俗已经大大改变，可能也没有什么指导意义。于是，问题就是怎样在有墙有窗的传统住宅和布鲁内莱斯基传授下来的古典形式之间寻求一个折衷方案。又是阿尔贝蒂发现了一个办法，这个方法的影响一直延及现在。在他给富有的佛罗伦萨商人鲁切莱[Rucellai]家族建筑一座邸宅时（图 163），他设



163. 鲁切莱府邸。佛罗伦萨。阿尔贝蒂设计。约 1460 年。



164. 吉伯尔蒂：基督的洗礼。锡耶纳圣乔瓦尼洗礼堂的洗礼盘浮雕。青铜镀金。1427 年完成。



165. 安杰利科·达·菲耶索莱修士：圣母领报。圣马可修道院壁画。佛罗伦萨。约 1440 年。

计了一座普通的三层建筑。建筑的立面跟任何古典遗迹都很少有相似之处。然而阿尔贝蒂恪守布鲁内莱斯基的方案，使用古典形式装饰建筑的立面。他不去建造柱子或半柱，而用扁平的壁柱和檐部组成一个网络覆盖在房屋上，这既体现古典的柱式又不改变建筑的结构。不难看出阿尔贝蒂是从什么地方学到这一原理的。我们还记得罗马圆形大剧场（见 63 页，图 73），在那里各种希腊"柱式"被运用于不同的楼层。在这里，最低的一层也是多立安柱式的变体，而且这里的壁柱之间也有圆拱。尽管这样一来，由于恢复罗马形式，阿尔贝蒂就把古老的城市邸宅改成现代化的面貌，然而他还是没有跟哥特式传统彻底决裂。我们只要把邸宅的窗户跟巴黎圣母院立面的窗户（见 101 页，图 126）比较一下，就能发现一个意外的相似之处。阿尔贝蒂只不过把"野蛮的"尖拱弄得圆滑些，而且在传统格局之中运用了古典柱式的成分，从而把一个哥特式设计"翻译"成古典形式。

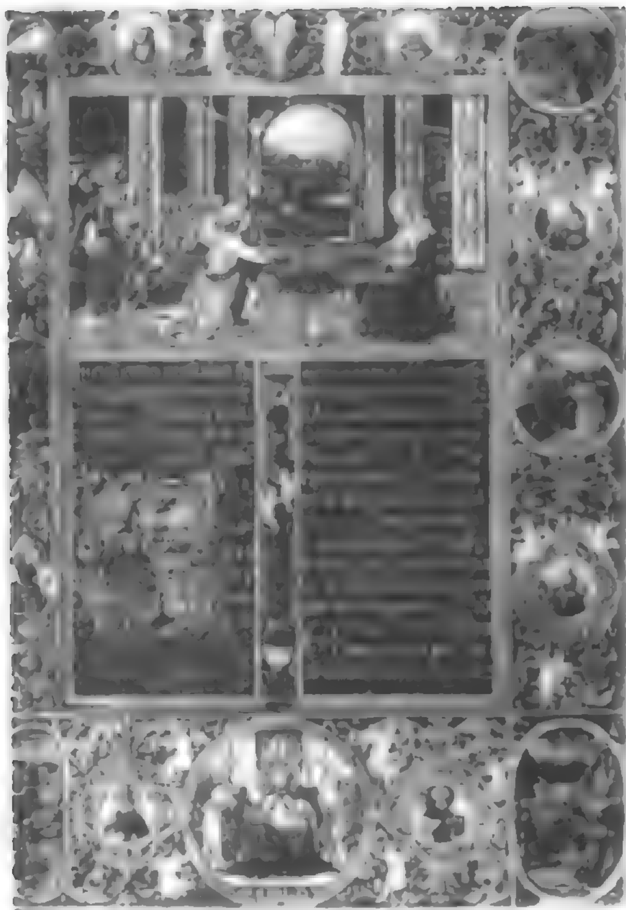
阿尔贝蒂的这一成就是很典型的。十五世纪佛罗伦萨的画家和雕刻家也经常发现自己的处境是必须使新方案适应旧传统。在新和旧之间，在哥特式传统和现代形式之间搞调和是十五世纪中期许多艺术名家的特点。

成功地调和了新成就和旧传统的那些佛罗伦萨艺术名家之中，最伟大的一个是多纳太罗那一代的雕刻家洛伦佐·吉伯尔蒂［Lorenzo Ghiberti］（1378—1455）。图 164 是他给锡耶纳的一个洗礼盘制作的浮雕，多纳太罗就是给这个洗礼盘制作了《莎乐美的舞蹈》［Dance of Salome］（见 126 页，图 155）。对于多纳太罗的作品，我们可以说处处新颖；而吉伯尔蒂的作品乍一看样子远不是那么惊人。我们注意到场面的布局跟十二世纪列日城那位著名的铜铸工使用的布局（见 98 页，图 122）差异不大：基督在当中，左右两侧是施洗约翰和侍奉天使们，还有圣父和鸽子高高地出现在天国。连处理细节的方法，吉伯

— 189

尔蒂的作品也使人联想起他的中世纪先驱们的作品——他配置衣饰皱褶时的深情关注可以使我们回想起十四世纪金饰匠的作品，例如第 115 页图 142 的圣母像之类。可是吉伯尔蒂的浮雕自有特点，跟洗礼盘上多纳太罗那件作品同样有力，同样真实。他也学会刻划每一个人物的特点，使我们能理解每一个人物扮演的角色，美丽而谦抑的基督，他是上帝的羔羊；姿态庄重而有力的圣约翰，他是来自荒野的憔悴的先知，以及天使队伍等等，他们悄然地惊喜相望。多纳太罗表现那个神圣场面使用了新颖的戏剧性手法：略微打乱了其前引以为荣的清楚的布局，而吉伯尔蒂则小翼翼地保持清晰和克制。他并不让我们意识到实际空间，而那空间观念正是多纳太罗所追求的目标。他比较喜欢仅仅给我们一点点景深的暗示，喜欢让他的主要人物清清楚楚地突出在浅淡的背景中。

正像吉伯尔蒂不排斥使用本世纪的新发现而仍忠实于哥特式艺术的某些观念一样，佛罗伦萨附近非耶索莱[Fiesole]的伟大的画家弗拉·安杰利科[Fra Angelico](1387—1455,即安杰利科修士[Brother Angelico])运用马萨乔的新方法,主旨在于表达宗教艺术的传统观念。弗拉·安杰利科是多明我会的修道士,1440 年左右在佛罗伦萨市他的圣马可修道院创作的一些湿壁画属于他的最美丽的作品。他在每一个修道士的房间里和每一条走廊的尽头处都画上了一个神圣的场面。当人们在静寂的古老建筑中从一个房间走到另一个房间时,就感受到当年构思作品时的某种精神,图 165 是他在一个房间里画的圣母领报。我们立刻看出透视技艺对他来说毫无困难。圣母下跪处的回廊画得跟马萨乔的著名湿壁画中的拱顶(见 125 页,图 153)同样地真实③。然而“在墙里凿个洞”显然不是弗拉·安杰利科的主要意图;正像十四世纪的亚莫内·马丁尼那样(见 116 页,图 144),他不过是要用画面的全部美丽和简朴来呈现那个宗教故事而已了。在弗拉·安杰利科的画中没有什么运动,也没有什么真实的立体身躯的意味。但是我认为,由于谦抑,画面更加动人,这是一位伟大艺术家的谦抑,他有意不去炫耀任何现代性,尽管他对布鲁内莱斯基和马萨乔给艺术带来的问题深有所知。



166. 盖拉尔多·迪·乔瓦尼：圣母领报和但丁《神曲》中的诸场面。弥撒书中的一页。画于 1474 年—1476 年之间。佛罗伦萨,巴尔杰罗美术馆。

我们可以在另一位佛罗伦萨画家保罗·乌切洛[Paolo Uccello]④(1397—1475)的作品中研究那些问题的魅力和难处,他的作品保存得最完好的一幅在伦敦国立美术馆[National Gallery],是一个战争场面(图 167)。这幅画当初可能打算放在梅迪奇宫[Palazzo Medici]⑤的一个房间的护壁板上(覆盖墙壁下部的镶板),梅迪奇宫是佛罗伦萨最有权,最富有的一个商人家族的城市邸宅。它画的是当时仍属时论题材的佛罗伦萨的一个历史事件,即 1432 年圣罗马诺[San Romano]的溃败;那是当时意大利各集团频繁内战中的一次战斗,佛罗伦萨军队打败了他们的敌人。表面上看来,这幅画可能显得中世纪的味道十足。这些全副甲胄的骑士们手执沉重的长矛,骑着马仿佛去参加校场比武,这可能使我们回想起佛鲁瓦萨尔[Froissart]⑥的《编年史》[Chronicles];表现手法乍一看也不觉得很现代化。画中的马和人看起来都有些像木刻,几乎是玩具,而且整个欢乐的画面显得跟实际战斗迥然不同。但是,如果我们问一下自己,为什么这些马匹看起来有点像摇木马,为什么这整个场面隐隐约约使我们联想起木偶戏,我们就会有意外的发现。这恰恰是因为画家十分迷恋于他的技艺所具有的新效果,不遗余力地让他的人物突出在空间之中,仿佛是刻出来的,而不是画出来的。据说透视法的发现给予乌切洛的印象十分深刻,使得他日日夜夜地画透视缩短的物体,不断地给自己出新题目。他的画友经常说他是那样全神贯注于研究之中,竟致他的妻子叫他睡觉时,他都难得抬头,而且还要惊叹:"透视法多么美妙啊!"⑦我们在画中就可以看到流露出迷恋透视法的一切迹象。乌切洛显然痛下苦功,用正确的短缩法描绘散落在地面上的各种各样的甲胄。他最得意的可能就是从马上跌倒在地上的那个武士的形象,武士的短缩画法一定是极为困难的。以前从来没有画过这样的形象,而且,尽管跟其他人物相比显得稍微小了一点,我们还是不难想到它一定引起了巨大的轰动。画面上到处都能发现一些迹象,表现出乌切洛对透视法的兴趣和透视法支配他心神的那股魅力。甚至连地上的断矛都布置得朝向它们共同的"消失点"。似乎在进行战斗的这个舞台之所以有人工造作的样子,有一部分就应归因于这一整齐的数学布局。如果我们从这一骑士道古装表演回顾凡·艾克的骑士图(见 128 页,图 157)和我们曾经跟它进行过比较的林堡弟兄的细密画(见 120 页,

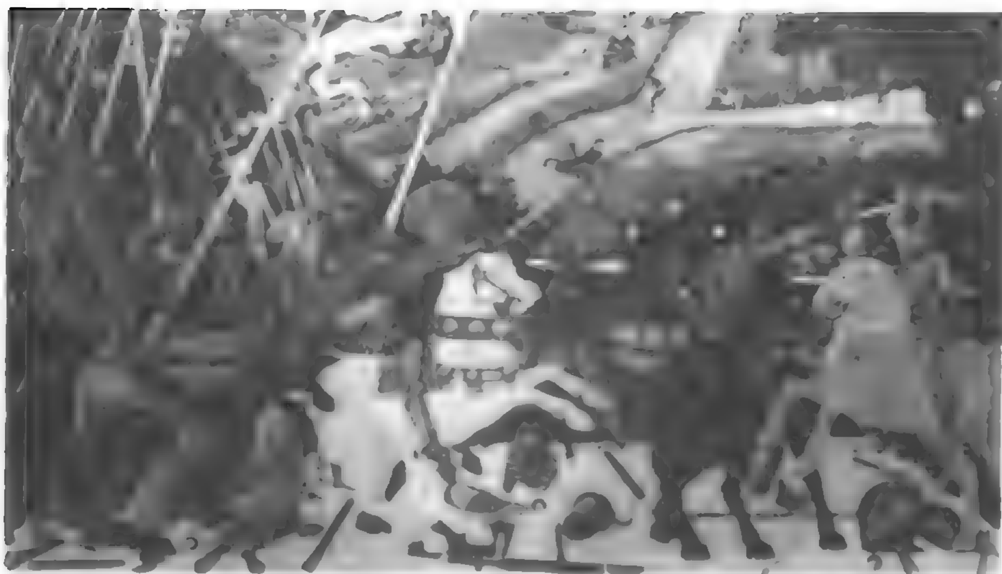


图 148)，或许可以比较清楚地看出乌切洛得益于哥特式传统之处是什么，以及他怎样进行了改变。北方的凡·艾克根据观察增添了越来越多的细节，试图把物体的外表描摹得维妙维肖到最细微的色调，从而就改变了国际式风格的形状。而乌切洛则选择了相对的路线；通过他所热爱的透视技艺，他试图构成一个真实的舞台，使他的人物在那个舞台上有立体感、有真实感。它们有立体感是毫无疑问的，但是其效果却跟人们通过透视镜看到的立体画有些相似。乌切洛还没有学会怎样使用光线、明暗和大气来修润严格的透视画法的刺目的轮廓。但是，如果我们站在国立美术馆中的原画面前，我们不会感觉哪里有不恰当的地方，因为，尽管乌切洛全神贯注于应用几何学，但他毕竟是一位真正的艺术家。

尽管弗拉·安杰利科那样一些画家能够使用新方法而不改变传统的精神，尽管乌切洛完全被新问题迷住，但是不那么有雄心的艺术家却在愉快地使用新方法，对其中的难处并不过分地发愁。公众大概喜欢这些两全其美的艺术家。于是，为梅迪奇的城市邸宅的私人礼拜堂作壁画的任务就交给了贝诺佐·戈佐利[Benozzo Gozzoli](1420—1497)，他是弗拉·安杰利科的学生，可是两个人的观点显然大不相同。他在礼拜堂的墙上满满地画上了一幅东方三博士骑马朝圣图⑧，画中的人物带着一幅高贵的皇家气派，正在穿过一片风光明媚的丘林。这个圣经故事给他以机会来表现美丽的服饰和豪华的装束，表现一个快乐怡人的神话世界。我们已经看到这种表现贵族娱乐盛会的爱好是怎样在勃艮第发展起来的（见 120 页，图 148），梅迪奇跟勃艮第有密切的贸易关系。戈佐利似乎一心一意地要表明新艺术成就，可以把当代生活中这些快乐的场面描绘得更为生动、有趣，我们没有理由为此责难他。那个时期的生活确实是那么宛如图画，那么富于色彩，我们不能不感谢那些二流的艺术名手，他们在作品中记录下这些赏心悦目的场面。去佛罗伦萨的人都应该到这个小礼拜堂一享观光的乐趣，那里似乎还保持着一种节日生活的情趣和兴味（图 168)。



168. 贝诺佐·戈佐利：三大博士到伯利恒朝圣。梅迪奇宫的祭室中的壁画局部。1459 年—1468 年之间。佛罗伦萨。梅迪奇-里卡尔迪宫。

<167. 乌切洛：圣罗马诺之战。可能是梅迪奇宫一个房间里的镶板装饰画。约 1450 年。伦敦，国立美术馆。

同一时期，佛罗伦萨北边和南边城市中的画家已经吸取了多纳太罗和马萨乔的新艺术的启示，甚或比佛罗伦萨人更热衷于从中获益。有一位画家名叫安德烈亚·曼泰尼亚［Andrea Mantegna］（1431—1506），他最初在著名的大学城帕多瓦工作，以后在曼图亚［Mantua］领主的宫廷工作，两处都在意大利北部。在离乔托画过著名壁画的那所礼拜堂不远的地方，有一所帕多瓦的教堂，曼泰尼亚在里面画了一系列壁画，图解圣詹姆斯［St James］的传奇故事。在第二次世界大战中教堂被炸，损坏严重，曼泰尼亚创作的那些奇妙的壁画大都被毁。这个损失令人痛心，因为那些壁画无疑属于有史以来最伟大的艺术作品之列。其中有一幅画的是圣詹姆斯被押赴刑场（图169）。跟乔托或多纳太罗一样，曼泰尼亚也是力图十分明确地设想出现实中这个场面会是什么样子，但是他用来鉴定现实的标准已经大为严格，跟乔托那个时代不同了。乔托重视的是故事的内容含义——人们在一个特定的环境里会有怎样的举止行动。而曼泰尼亚还关心外界环境。他知道圣詹姆斯生活在罗马皇帝统治时期，他很想把场面组织得跟当初实际可能发生的情况一般无二。为了达到这个目的，他专门研究了古典时期的遗迹。圣詹姆斯刚刚被押送走出的那座城门是一座罗马凯旋门，押解他的兵士都身着古罗马军队的服装和甲胄，跟我们在古典文化时期的真实遗迹上看到的一样。不仅画中这些服装和装饰细节使我们联想到古代雕刻，整个场面的简朴和雄浑也流露出罗马艺术的精神，在贝诺佐·戈佐利的佛罗伦萨壁画和约略同期的曼泰尼亚的作品之间，区别之大几乎无以复加。我们看出戈佐利的快乐的盛会场面重新回到国际哥特式风格的趣味。然而曼泰尼亚却沿着马萨乔的路子走下去。他的人物像马萨乔的人物那样动人，那样有雕塑感。跟马萨乔一样，他也急于使用透视法新技艺，但是他不像乌切洛那样去炫耀这种法宝蕴涵的新奇效果。曼泰尼亚意在使用透视法创造一个舞台，使他的人物好像立体实物一样站在上面活动。他好像一个高明的舞台监督那样，布列人物去表达这一瞬间的意义和事件的过程。我们可以看出正在发生什么事情：押送圣詹姆斯的队伍停了一下，因为一个迫害圣徒的人已经忏悔了，跪倒在圣徒的脚下接受他的祝福。圣徒平静地转过身来为这个人祝福。罗马士兵站在旁边看着，一个漠然处之，另一个举起手来，姿势颇有表情，好像表示出他也有所感动。圆形的拱门为这个场面加上了边框，围观的人群被卫士推回去，一片骚乱恰好被它分隔开来。

当曼泰尼亚在意大利北部如此运用新艺术手法的时候，在佛罗伦萨以南的地区，阿雷佐城［Arezzo］和乌尔比诺城［Urbino］，另一个伟大的画家皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡［Piero della Francesca］（1416？—1492）也在从事同样的工作。跟戈佐利和曼泰尼亚的湿壁画一样，皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡的壁画也作于十五世纪中期稍后，大约是马萨乔身后的一代。图170画的故事是关于一个梦的著名传说，这个梦使君士坦丁大帝接受了基督教。在他跟敌人决战之前，他梦见一个天使给他看十字架并且说："你将在这一标志下获胜。"⑨皮耶罗的湿壁画画的是战斗之前皇帝营帐里夜晚的场面。我们一直看到敞开的营帐里面，皇帝正在卧榻上躺着睡觉。他的卫兵坐在他身边，有两个士兵也在守护。这个静谧的夜晚场面突然被一道闪光照亮了，这时一个天使伸着一只手拿着十字架标志，从高高的天国冲下来。正如曼泰尼亚的画一样，它也隐约使我们联想到戏剧中的一个场面。它相当清楚地标示出了一个舞台，没有任何东西分散我们对主要动作的



169. 曼泰尼亚：圣詹姆斯在赴刑场的路上。帕多瓦，埃雷米塔尼教堂壁画。1455年完成，1944年毁。

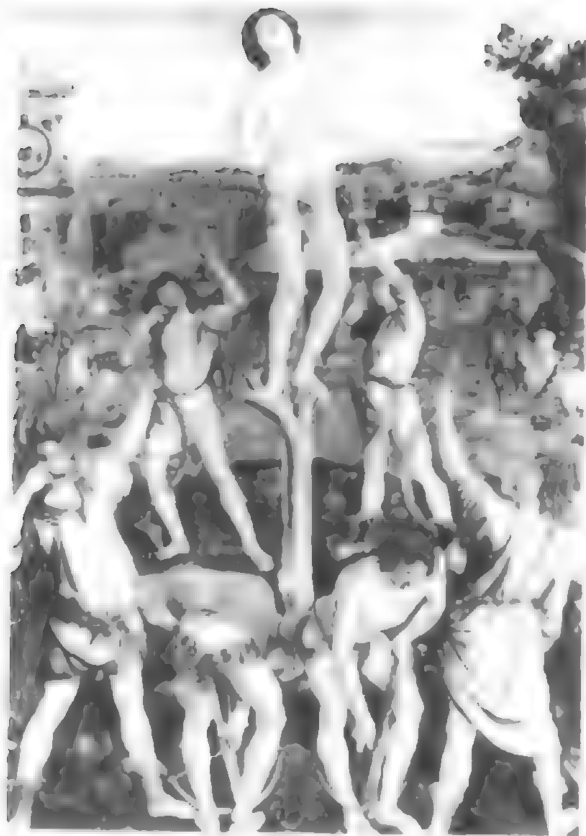


170. 皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡：君士坦丁大帝之梦。圣弗兰切斯科教堂壁画。阿雷佐。约1460年。

注意力。跟曼泰尼亚一样，皮耶罗也对罗马军队的衣着下了苦功；而且跟他一样，他也避免使用戈佐利塞入场面中的欢乐、艳丽的细节。皮耶罗也完全掌握了透视法技艺，他用短缩法画天使形象，使用了那样大胆的方式，几乎不可辨认，特别是在小型复制品中。但是除了那些暗示出舞台空间的几何手法以外，他又增加了一个同样重要的新手法：处理光线。中世纪艺术家几乎根本没有注意光线，他们的平板人物形象完全没有阴影。在光线方面，马萨乔也是一位先驱者——他画的圆凸的立体人物形象，明暗造型十分生动(见125页，图153)。但是，没有一个人像皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡那样清楚地看出这种手法蕴含着巨大的发展前途。在他这幅画中，光线不仅有助于塑造人物形象，而且对于用透视法造成景深错觉也同样有重大的作用。前面的士兵像个黑色的剪影站在闪光所照亮的营帐入口。于是我们感觉到在士兵跟卫兵坐着的台阶之间隔着一段距离，而卫兵的形象又在天使发出的闪光中突现出来。我们就觉得营帐是圆的，包围着一片空间，在这里光线手段的作用不亚于短缩法和透视法的作用。然而皮耶罗还用光线和阴影创造出更大的奇迹，造成了深夜场面中的神秘气氛，就在这个深夜中皇帝看到一个即将改变历史进程的梦景。画面的单纯和平静是这样动人，大概因此皮耶罗就成为马萨乔的最伟大的继承者。

这些艺术家和其他一些人正在运用佛罗伦萨那一代艺术大师们的发明创造，而佛罗伦萨的艺术家却越来越感到那些发明创造产生了新问题。在最初那一阵胜利的冲动之中，他们也许认为发现透视法和研究大自然就能把面临的一切困难全部解决。但是我们绝不能忘记艺术跟科学完全不同。艺术家的手段，他的技巧，固然能够发展，但是艺术自身却很难说是以科学发展的方式前进。只要某一方面有所发现，其他地方就产生新的困难。我们记得中世纪画家不理解正确的素描法，然而恰恰是这个缺点使他们能够随心所欲地在画面上分布形象，形成完美的图案⑩。十二世纪插图历书（见 99 页，图 124）或十三世纪《圣母安息》的浮雕（见 105 页，图 131），都是那种技术的例证。甚至像西莫内·马丁尼（见 116 页，图 144）之类十四世纪画家也还能布列人物形象，使它们在黄金背景中形成清楚的设计⑪。等到把画画得像镜子一样反映现实这种新观念被采取以后⑫，怎样摆布人物形象的问题就再也不那么好解决了。在现实中，人物并不是和谐地组织在一起，也不是在浅淡的背景中鲜明地显露出来。换句话说，这里有一个危险，艺术家的新能力会把他最珍贵的天赋毁灭掉，使他无法创造一个可爱而惬意的统一体。当巨大的祭坛画和类似的任务落到艺术家身上时，问题就表现得尤其严重。这些画必须要能从远处看到，而且必须适合整个教堂的建筑骨架。此外，它们还必须把宗教故事用清楚动人的轮廓呈现给礼拜的人们看。十五世纪后半叶，一位佛罗伦萨艺术家安东尼奥·波拉尤洛［Antonio Pollaiuolo］（1432？—1498）试图解决这个新问题，使画面既有精确的素描又有和谐的构图，他所使用的方式就表现在图 171 中。这是企图不仅靠机智和本能，还靠明确的规则来解决上述问题的最初尝试之一。这幅画的尝试可能并不完全成功，也不是很吸引人的作品，但是它很清楚地表现出佛罗伦萨艺术家是多么有意识地着手解决这个问题。这幅画表现的是圣塞巴斯提安［St Sebastian］⑬殉教，他被绑在木桩上，六个刽子手在他四周围成一群。这一群人组成一个很规则的尖削的三角图形。这一侧的每一个刽子手都在另一侧有一个类似的形象相配。

事实上，这种布局非常清楚、非常对称，几乎过于生硬了。画家显然意识到这个毛病，试图采取一些变化。一个刽子手弯下腰整理他的弓，是从正面看过去的，对应的一个人物是从背面看过去的；射箭的人物也是这样。画家用这个简单的方法努力调剂构图



171. 安东尼奥·波拉尤洛：圣塞巴斯提安殉难。祭坛画。1475 年。伦敦，国立美术馆。



172. 波蒂切利：维纳斯诞生。为洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科的邸宅所作。约1485年。佛罗伦萨，乌菲兹美术馆。

的生硬的对称性、并造成一种运动和反运动的感觉，很像在一段音乐中的进行和反进行。在波拉尤洛的画中，这种方法用得还有些不自然，而且他的构图看起来有些像技巧练习。我们可以设想他画对应的人物形象是使用同一个模特儿而从不同的侧面去观看⑭，而且我们感觉他以熟悉人体的肌肉和动作为荣，这几乎使他忘记了这幅画的真正题材是什么。此外，在他要着手解决的问题上，也很难说波拉尤洛已完全成功。他的确运用透视法的新技艺画出了背景中的一段奇妙的托斯卡纳风光远景，然而中心主题跟背景实际上互不调和。前景中圣徒殉难的小山丘没有道路通向后面的景致。人们几乎要纳闷，如果波拉尤洛把他的构图放到浅淡或金色之类背景中是不是要更好一些。但是人们很快就明白他无法采纳那种设计；这样生动、这样真实的形象放到金色的背景中看起来就会不得其所。一旦艺术走上了跟自然竞争这条路，就绝不会回头。对于波拉尤洛的画所表现的这类问题，十五世纪的艺术家一定在画室中做过讨论；而意大利艺术在后一代到达了顶峰也正是由于找到了解决这个问题的方法⑮。

十五世纪后半叶致力解决这个问题的佛罗伦萨艺术家中，有一位画家叫山德罗·波蒂切利［Sandro Botticelli］⑯（1446—1510）。在他最著名的画中，有一幅画的不是基督教传说，而是古典神话—《维纳斯诞生》［The Birth of Venus］（图172）。在整个中世纪里，古典诗人还是为人所知的，然而直到“文艺复兴”时期，意大利人那样热情地试图重新恢复罗马昔日的光荣时，古典神话才在有文化的普通人民中间传播开来。在那些人看来，备受赞扬的希腊人和罗马人的神话所表现的并不仅仅是快活而有趣的童话故事；他们非常信服古人的高超智慧，以致相信那些古典的传说之中必定包含着一些深邃、神秘的真理。委托波蒂切利为其乡村别墅作画的那个赞助人是富强的梅迪奇家族的一个成员。或是赞助人本人，或是他的一位博学的朋友，大概已经向画家讲解过他所知道的古人对维

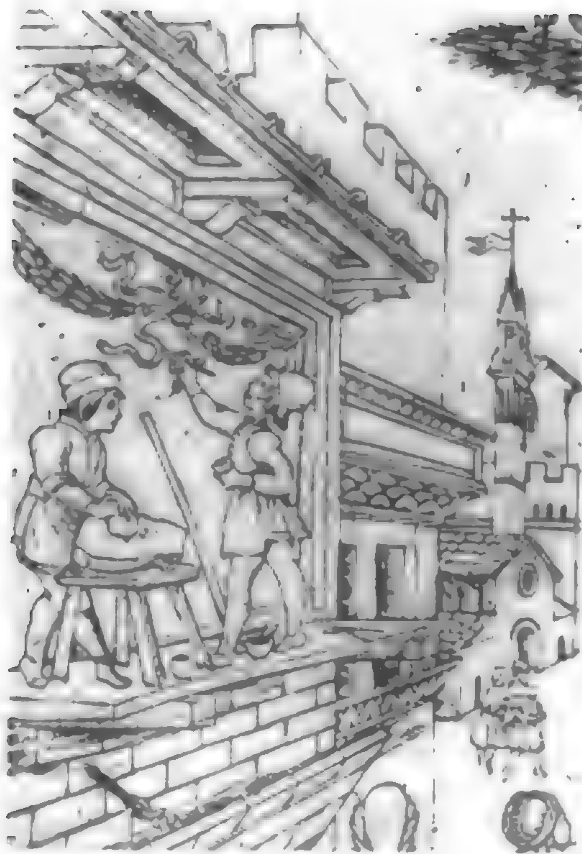
纳斯从海中出现的描绘⑰。在这些学者看来，维纳斯出世的故事是神秘的象征，通过它，神对美的启示才传到人间。人们不难想象画家是毕恭毕敬地着手创作，用相称的方式去表现这个神话。画面描绘的活动很快就能看懂。维纳斯站在贝壳上从海中出现，在玫瑰花飘落之中，风神们飞翔着把贝壳推向岸边。在维纳斯就要举步登陆的时候，一位季节女神或水中仙女［Nymph］拿着紫红色斗篷迎接她。在波拉尤洛失败之处，波蒂切利获得了成功；他的画确实形成一个完美和谐的图案。然而波拉尤洛可能会说，波蒂切利是牺牲了一些他当初下了那么大苦功要保留下来的成就，才取得这一效果的。波蒂切利的人物看起来立体感不那么强，画得不像波拉尤洛或马萨乔的人物那么准确。他的构图中的优雅动作和具有韵律的线条使人想起吉伯尔蒂和弗拉·安杰利科的哥特式传统，甚至可能是十四世纪的艺术——例如西莫内·马丁尼的《圣母领报》(见116页，图144）或者法国金饰匠的作品（见115页，图142）之类，人物的体态轻柔袅娜，衣饰精巧飘落。波蒂切利的维纳斯是那么美丽，以致我们忽略了她脖子的长度不合理，



173. 波蒂切利：维纳斯。图172的局部。

她的双肩是直削而下，还有她的左臂跟躯干的连接方式也很奇特。或者更恰当一点，我们应该这样说，波蒂切利为了达到轮廓线优美而更改了自然形象，增强了设计上的美丽与和谐，因为这加强了她的感染力，更加使人感到这是一个无限娇柔、优美的人物，是来自天国的恩赐，被吹送到了我们的岸边。

委托波蒂切利画这幅画的富商洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科·德·梅迪奇[Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici] 还雇佣着一位佛罗伦萨人，叫阿梅里戈·韦斯普奇[Amerigo Vespucci] ⑱，这个人命中注定要以他的名字去命名一块新大陆。正是为了给皮耶尔弗朗切斯科的商行服务，韦斯普奇才坐船到达新大陆。我们已经讲到了后世历史学家所选定的中世纪的"正式的"终结时期。我们记得意大利艺术中有各种各样的转折点，都可以说成是一个新时代的开始——1300年左右乔托的新发现，1400年左右布鲁内莱斯基的新发现。但是比那些方法上的革新更重要的大概就是在那两个世纪里艺术的逐渐变化，这个变化易于觉察，难于描述。把前几章讨论过的中世纪的书籍插图跟1475年前后的一个佛罗伦萨插图艺术样张（见137页图166）比较一下，我们就能体会到使用这同一种艺术形式所表现的不同的精神。并不是这位佛罗伦萨名家缺乏敬意和虔诚，而是他的艺术所获得的力量使他不可能仅仅把艺术看作传达宗教故事含义的一种工具。他是要使用那种力量把画页改变为财富和奢侈的快活的展示。艺术的这种增加生活的美丽和可爱的作用，一直没有被完全遗忘。到了我们所谓意大利文艺复兴的时斯，这种作用就日益占据主导地位了。



174. 绘制壁画与研磨颜料。佛罗伦萨的版画，表现的是命星为水星的人的职业。约1465年。

第十四章 传统和创新 [下]

北方各国，十五世纪



175. “火焰纹”式哥特建筑风格：高等法院的中庭（旧为宝库）。鲁昂。1482 年。

我们已经看到，由于佛罗伦萨的布鲁内莱斯基一代人的发现和创新把意大利艺术提高到了一个新水平，并且使意大利艺术走上了与欧洲其他地方不同的发展道路，十五世纪的艺术史就产生了重大的变化。十五世纪的北方艺术家跟他们的意大利艺术同道之间，在目标方面的差异大概不像在手段和方法方面的差异那么大。北方与意大利之间的差异在建筑方面表现得最为明显。布鲁内莱斯基采取文艺复兴的做法，在他的建筑物中使用古典母题，从而在佛罗伦萨终止了哥特式风格。但是在意大利以外的地区，几乎到一个世纪以后，艺术家才纷起效法他的榜样。而在整个十五世纪期间，他们还是依然故我，继续发展前一世纪的哥特式风格。尽管那些北方建筑物的形式仍然具有尖拱和飞扶垛之类典型的哥特式建筑要素，可是时代的趣味毕竟已经有了巨大的变化。我们记得十四世纪的建筑家喜欢使用优美的花边和丰富的装饰；我们还记得有盛饰式风格，埃克塞特主教堂的窗户就是用它设计的（见 113 页，图 140）。在十五世纪，爱好复杂花饰窗格和奇特装饰的风气更有进一步的发展。图 175 是鲁昂 [Rouen] 的法院 [Palace of Justice]，这是

法兰西哥特式风格最后阶段的实例，有时叫做火焰纹式风格［Flamboyant Style］①。我们可以从中看到设计者是怎样用变化无穷的装饰来覆盖整个建筑，显然并不考虑它们在建筑结构上是否具有功能。在那些建筑物中，有一些显示了无限的财富和创造力，宛如神话世界；然而人们感觉设计者在那些建筑中已经用尽了哥特式建筑的最后潜力，迟早要向相反方向发展。事实上有迹象表明，即使没有意大利的直接影响，北方建筑家也会发展出一种比较单纯的新风格来。

特别是在英国，我们能够看出在哥特式风格的最后阶段就有那样一些倾向在发挥作用，那个阶段叫做垂直式风格［Perpendicular］②。这个名称是用来表示十四世纪晚期和十五世纪的英国建筑物的特点，因为在那些建筑物的装饰物上，直线要比以往“盛饰式”花饰窗格中的曲线和弧线更为常见。垂直式风格的最著名的建筑就是剑桥国王学院［King’s College］的奇妙的礼拜堂（图 176），于 1446 年动工兴建。这座教堂的内部形状比先前那些哥特式内部要简单得多——没有侧廊，也就没有立柱和尖峭的拱。整个建筑给人的印象是一座高高矗立的大厅，而不是一座中世纪的教堂。这样，虽然整体结构比巨大的主教堂要简朴，可能也要世俗些，但是哥特式工匠们的创造力却得到自由，能在细部中尽情发挥；特别是在拱顶的形式（“扇形拱顶”［fanvault］）方面，它的曲线和直线的奇特花边使人回想起在克尔特人和诺森伯兰人的写本中出现的非凡的奇观（见86页，图105）。

在意大利以外的国家中，绘画和雕刻的发展趋势跟建筑的这一发展趋势有一定的类



176. “垂直式”风格：国王学院礼拜堂。剑桥。1446 年动工。



177. 斯特凡·洛赫纳：玫瑰花篱中的圣母。约1440年。科隆，瓦尔拉夫-里夏茨博物馆。



178. 塔韦尼埃：《查理曼大帝的征服》扉页画。约1460年。布鲁塞尔，皇家图书馆。

似之处，换句话说，虽然文艺复兴在意大利全线已经获得了胜利，但是在十五世纪，北方仍然忠实于哥特式传统。尽管凡·艾克兄弟有伟大的发明创造，艺术实践仍然还是关乎习俗和程式的事情，而不是关乎科学的事情。透视法的数学规则，解剖学的科学秘密，罗马古迹的研究，还没有扰乱北方艺术名家的平静心灵。因此，我们可以说他们还是“中世纪艺术家”；然而在阿尔卑斯山另一边，他们的同道已经属于“近代时期”[modernera]了。但是，尽管如此，阿尔卑斯山两边的艺术家所面临的问题仍然十分相似，这令人惊奇。凡·艾克已经教给他们怎样去细心地在细节上增加细节，用辛勤的观察所得把整个画框填满为止，从而使画面成为反映自然的一面镜子（见128页。图157；130页，图159）。但是正如南方的弗拉·安杰利科和贝诺佐·戈佐利（见136页，图165；139页，图168）曾经把马萨乔的新发明使用于十四世纪的创作精神之中，北方也有一些艺术家把杨·凡·艾克的发现运用于较为传统化的主题之中。例如，十五世纪中期在科隆工作的德国画家斯特凡·洛赫纳[Stefan Lochner]（1410？—1451）就仿佛是一位北方的弗拉·安杰利科。他的一幅可爱的画是圣母在玫瑰花荫③（图177），周围是小天使们在奏乐、散花或给圣婴基督水果，表明这位名家知道杨·凡·艾克的新方法正如弗拉·安杰利科知道马萨乔的新发现一样。可是在创作精神上，他的画更近于哥特式的威尔顿双连画（见118页，图146），而不是近于杨·凡·艾克。回顾先前那幅双连画，比较一下两幅作品的异同，可能饶有趣味。前面那位画家感到棘手的事，后面这位名家却已经学会了，洛赫纳能够表现出在草地上就坐的圣母身边那片空间。跟他画的人物相比，

威尔顿双连画的人物显得有些扁平。洛赫纳的圣母仍然映衬着金色的背景，然而背景前面却是一个真实的舞台，他甚至添加上两个可爱的小天使，向后掣住幕布，幕布似乎是悬挂在画框上。正是洛赫纳和弗拉·安杰利科这样的绘画作品，首先抓住了十九世纪浪漫主义批评家象拉斯金［Ruskin］④和前拉斐尔派［Pre-Raphaelite school］中那些人的心灵。他们在画中看到了纯真和童心的全部魅力。他们的看法有一些道理。这些作品大概的确是那么令人神往，因为对于我们这些人来说，已经看惯了画面上的真实空间和或多或少的正确的素描，这些画就比其前的中世纪名家的作品容易理解，不过它们仍然保留着过去的精神。

其他北方画家就更为接近贝诺佐·戈佐利，贝诺佐·戈佐利在佛罗伦萨的梅迪奇宫中画的那些壁画，是用国际式风格的传统精神反映出美好世界的华丽的盛会；特别是设计花毯的画家和装饰珍贵的写本书页的画家更是如此。图 178 所示的一页就大约画于十五世纪中叶，跟戈佐利的壁画时间相仿。背景还是传统场面，画的是作者把成书交给让他作书的高贵的赞助人⑤。但是画家认为单单那样一个主题相当枯燥，于是他就把门厅的环境加进去，把周围发生的各种事情都给我们一一画出来。在城门后面有一帮人，显然准备去打猎——至少有一个花花公子式的人物手上架着猎鹰，而其他人好像傲慢的市民站在周围。我们看见城门里面和外面有货摊和商亭，商人们陈列出货物，顾客们正在观看。这是当时中世纪城市的真实写照。像这样的画决不可能出现于一百年以前，甚至其前任何时代都不可能出现。我们不得不回到古代的埃及艺术去寻找像它这样忠实地描绘人们日常生活的图画；而且，即使是埃及人也不这么准确、这么幽默地观察他们自己的社会。我们在《玛丽女王的诗篇》（见 115 页，图 143）中曾一窥其例的那种逗趣的精神，在这些可爱的日常生活写照中开花结果了。北方的艺术不像意大利的艺术那样一心一意地想达到理想的和谐与美丽，而是日益喜爱这种类型的艺术表现。

把这两个“流派”想象为不相往来、闭关自守地发展成长，那就大错而特错了。事实上我们知道，当时的法国艺术先驱让·富凯［Jean Fouquet］（1420? —1480?）年轻时就访问过意大利。他曾去罗马，1447 年在罗马给教皇画过像。图 179 是他画的一



179. 富凯：法兰西国王查理七世的宝物管理官埃蒂安纳·谢瓦利埃和圣司提反。祭坛画的局部。约 1450 年。柏林—达莱姆，国立博物馆。

位供养人的肖像，大概是他回国以后又过了几年以后绘制的。跟威尔顿双连画（见118页，图146）一样，圣徒保护着正在跪着做祈祷的供养人的形象。因为这位供养人名叫Estienne（古法语，即司提反［Stephen］），所以他身边的圣徒就是他的保护圣徒圣司提反；圣司提反是基督教的第一位执事，所以穿着执事的长袍。他拿着一本书，书上面有一块尖锐的大石头，因为据圣经说，圣司提反是被人用石头击毙的⑥。如果我们返回去看威尔顿双连画，我们就又一次看到在半个世纪里，艺术在表现自然方面已经取得了多么大的进展。威尔顿双连画的圣徒和供养人看起来仿佛是从纸上剪下来放到画面上似的，而让·富凯的人物看起来仿佛是塑造的。前面那幅画里丝毫没有明暗色调，而富凯使用光线的方法几乎跟皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡（见141页，图170）一样。这些雕像般的、平静的人物如同站在真实的空间里一样，这种手法表明富凯在意大利所看到的一切已经给他留下了深刻的印象。然而他的绘画方式跟意大利画家不同；他对物体（毛皮、石头、衣料和大理石）的质地和外观感兴趣，这表明他的艺术还是得益于杨·凡·艾克的北方传统。

另一位到过罗马（1450年去朝圣）的伟大的北方艺术家是罗吉尔·凡·德尔·威顿［Rogier van der Weyden］（1400？—1464）。对于这位名家的生平所知寥寥，只是知道他享有盛名，住在尼德兰南部，杨·凡·艾克就曾在那里工作过。图181是一幅大型祭坛画，画的是从十字架上放下基督。我们看到罗吉尔像杨·凡·艾克一样，也能忠实地描绘出每一个细部，每一根毛发和每一个针脚。尽管如此，他的画描绘的不是真



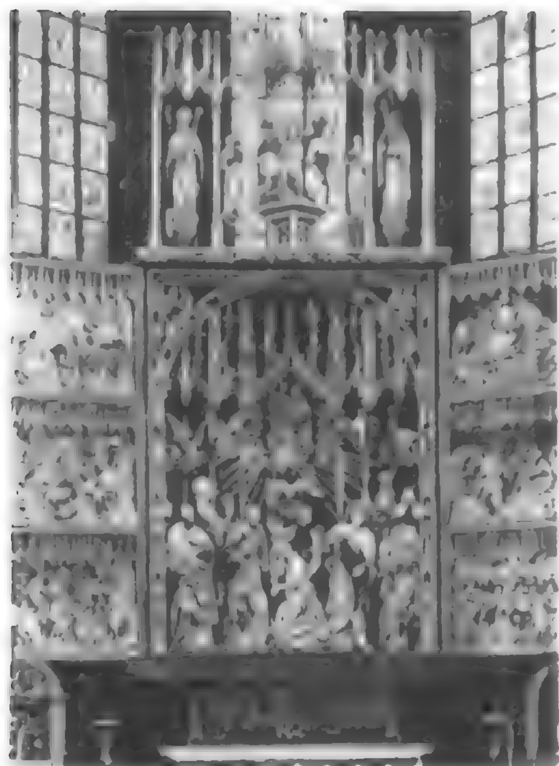
180. 胡戈·凡·德尔·格斯：圣母安息。祭坛画。约1480年。比利时布鲁日，博物馆。

实的场面。他在浅淡的背景上把人物置于进深很浅的舞台之上。只要想起波拉尤洛的问题（见 142 页，图 171），我们就能赞赏罗吉尔作出的决定十分明智。他也是必须画一幅从远处去看的大型祭坛画，必须把这个神圣主题展示在教堂里的信徒们面前。这幅画必须做到轮廓清楚，图案令人满意。罗吉尔的画符合这些要求，而看起来又不像波拉尤洛的画那样矫揉造作。基督的身体被翻转过来，正面朝向观看画的人，成为构图的中心。正在哭泣的妇女们在两边形成边框。圣约翰躬身向前，像另一边的抹大拉的玛丽亚⑦一样，徒劳无益地试图去扶住昏倒的圣母；圣母的姿势跟正在放下的基督身体的姿势相呼应。老人们的平静姿态有力地烘托着主要角色的富有表情的姿势，他们看起来真像是神秘剧 [mystery play] ⑧或 tableau vivant [活画] 中的一批表演者：一位演出人研究过往昔中世纪的伟大作品后触发了灵感，想用自己的艺术手段加以模仿，就让这些表演者聚集起来，摆好姿势。罗吉尔用这种方法，把哥特式艺术的主要观念转化为新颖、逼真的风格，对北方艺术作出了巨大贡献。图案清楚的古老传统有很大一部分被他保存下来了，否则在杨·凡·艾克那些新发现的冲击之下，就很可能失传。从此以后，北方艺术家就各自探索各自的道路，试图把艺术要满足的新要求跟艺术的古老的宗教意图相互协调起来。

我们可以在十五世纪后半叶最伟大的佛兰德斯画家之一胡戈·凡·德尔·格斯 [Hugo van der Goes]（卒于 1482 年）的一幅作品中观察这些努力所获得的成果。那一早期阶段的北方名家中，只有寥寥可数的几个人我们了解一些生平详情，凡·德尔·格斯是其中的一个。我们听说他后来自动归隐，在一座修道院里度过了一生最后的岁月，他总是感觉自己有罪并且受着忧郁症的侵袭。他的艺术的确有些紧张严肃，因而跟杨·凡·艾克的宁静的心境大不相同。图 180 是他画的《圣母安息》。使我们触目动心的，首先是艺术家在表现十二个使徒时采用的绝妙手法：对目击的事件他们各有不同的反应——其表现是从默默哀伤一直到感情奔放的哀悼和近乎不得体的目瞪口呆。如果我们再返回去看看斯特拉斯堡主教堂门廊上面所展现的同一场面（见 105 页，图 131），就能很好地衡量凡·德尔·格斯的成就有多大。跟画家描绘的多种多样的姿势相比，先前那件雕刻品上的使徒们就显得彼此十分相象。先前那位艺术家把人物安排成清楚的设计又是多么容易啊！他根本不必费心考虑短缩法和空间感，而这正是要求凡·德尔·格斯做到的。我们能够感觉到画家尽力在我们眼前呈现一个真实的场面，而又不让嵌板有任何地方空白而无意义。前景中的两个使徒和床上面的幻影，最为清楚地表现出他是怎样努力把他的人物分布出来，显现在我们面前这一显而易见的苦心经营使画中的动看作起来有些歪扭，但也加强了在临终的圣母的平静形象周围的那种紧张激动的感觉：在挤满人的房间里，只有圣母一个人能够看见他的儿子张开手臂正在迎接她这个幻影。



181. 罗吉尔·凡·德尔·威顿：卸下圣体。祭坛画。约 1435 年。马德里，普拉多宫。



182. 法伊特·施托斯：圣母教堂的祭坛。波兰，克拉科夫。1477—1489 年。



183. 法伊特·施托斯：一个使徒的头部，图 182 的局部。

对于雕刻家和木刻家来说，哥特式传统以罗吉尔赋予它的新形式延续下去，这一点有特殊的重要性。图 182 是一个雕刻成的祭坛，它是在 1477 年（在第 142 页的图 171 那幅波拉尤洛祭坛画的两年之后）为波兰的克拉科夫城［Gracow］制作的。制作它的艺术名家是法伊特·施托斯［Veit Stoss］，他一生大半时间住在德国的瑙姆堡，1533 年死在那里，年岁很大。即使在这张小小的插图中，我们也能看出一个清楚的设计所具有的巨大效果。因为像当年那些站得远远的教会成员们一样，我们也能毫无困难地看出那些主要场面的全部含义。中央神龛的一组人物也是表现玛丽亚安息，身边围着十二个使徒，不过这一次圣母没有被表现为躺在床上，而是跪着祈祷。再往上去，我们看见她的灵魂被基督接到光辉四射的天堂；而且在很高的地方，我们看到圣父和圣子给她加冕。祭坛两翼表现圣母一生中的重大时刻，这些事件（再加上她的加冕）叫做玛丽亚的七件乐事［the Seven Joys of Mary］。这一组画从左上方方框内的圣母领报开始；往下是耶稣诞生和东方博士的崇拜［Adoration of the Magi］。在右边一翼，我们看到了经历了巨大悲痛之后的三个欢乐时刻——基督复活［Resurrection of Christ］、基督升天［His Ascension］和圣灵降临［Outpouring of the Holy Ghost at Whitsun］。当圣母的一个节日来临、信徒们聚集在教堂里的时候，这些故事信徒们都能够瞻仰品味（翼部的其他侧面适合别的节日使用）。但是，只有他们能够走近神龛时，才能看到法伊特·施托斯所作的使徒的头和手奇妙无比（图 183），赞叹他的艺术的真实性和表现力。

十五世纪中叶，德国作出一项十分重大的技术发明，对艺术的进一步发展有巨大的作用，而且作用还不仅仅限于发展艺术——这就是印刷术的发明⑨。印刷图画要比印刷书籍早好几十年，上面有圣徒像和祈祷词的小活页早已被印制出来以便发给朝圣的人和个人礼拜使用⑩。印制那些图象的方法十分简单，跟后来印刷文字的方法相同。你拿一块木头，用小刀把不应该印出来的部分统统切掉。换句话说，凡是最后成品上应该出现空白的地方都要挖去；凡是应该出现黑色的地方都要留下，成为狭长的凸起⑪。最后看起来就跟我们今天使用的橡皮图章一样，把它印到纸上的原理实际上也没有差别：把它的表面涂上油和煤烟制成的印刷油墨，再把它按到页子上。一块版可以印很多次而不会用坏。印刷图画的这一简单技术叫作木刻[woodcut]。这种方法非常省钱，很快就普及开来。几个印版在一起就能用来把一小套图画印在一起成为一本书；那些书是用整个印版印成的，叫作木刻版书[block-book]⑫。木刻画和木刻版书很快就在民间集市上出售了；纸牌也使用这种方法印制；还有幽默画和祈祷使用的印刷品。图184就是一本早期木刻版书中的一页，基督教用那本书来作图画布道。它的用意是提醒信徒想到临终的时刻，而且教给他们——正如标题所说的"——"善终术"[The art of dying well]⑬。这幅木刻画展示的是一个虔诚信教的人临终躺在床上，在他身边的修道士把点燃的蜡烛放到他手里。一个天使在接引他的灵魂，灵魂从他口中出来，是个小祈祷者的形象。在背景中，我们看到基督和他的圣徒们，那临终者应该把心灵转向他们。在前景中，我们看到一帮魔鬼，形状极为丑恶怪诞，从他们口中出来的词句告诉我们他们在说什么话："我愤怒了"，"我们丢脸了"，"我目瞪口呆"，"这太不痛快了"，"我们已经得不到这个灵魂了"。他们千变万化的古怪举动徒劳无益。这个掌握了善终术的人已不必畏惧地狱的魔力了。

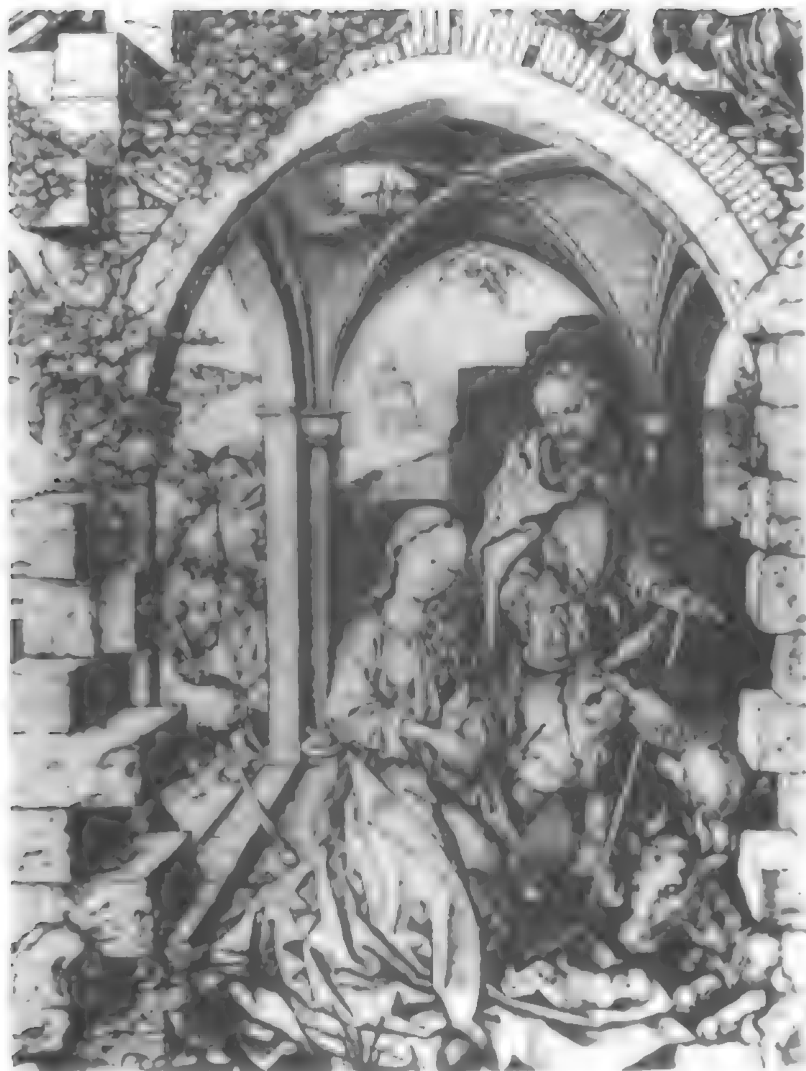
在古腾贝格[Gutenberg]作出伟大的发明、使用边框把可以移动的字母约束在一起来代替整块木版以后⑭，那些木刻版书就被淘汰了。但是不久就发现了把印刷文字和木版插图相结合的方法，十五世纪后半叶的许多书籍都有木刻画作插图。

然而，尽管非常有用，用木刻印刷画毕竟是相当粗糙的方法。这种粗糙性本身有时的确是颇有效果的。中世纪晚期那些流行的版画的性质有时候使人们想起我们最美好的招贴画——它们的轮廓简单，手法经济。然而那个时期的伟大艺术家的雄心大志却不在



184. 善良人在他临终的床上。《善终床》的木刻插图。德国乌尔姆印刷。约1470年。

这里。他们想显示出他们处理细部的技巧和观察自然的能力，因此木刻就不适用。所以那些名家就选择了一种效果更为精细的手段，他们用铜代替木头。雕刻铜版制作原理跟木刻有些区别。在木刻中，除了要印出来的线条以外，其他地方都切掉。在雕刻版中，你要使用一种叫做推刀［burin］⑮的特殊工具，用它刻入铜版。这样，在金属版面雕刻出来的线条就能吸收涂在表面上的任何颜色或印刷油墨。这时，要做的工作就是把雕刻好的铜版涂上油墨，然后把金属版空白处擦干净。如果接下来就把铜版使劲压在一张纸上，那么推刀刻出的线条中留存下的油墨就被压到纸上，画就印成了。换句话说，铜版跟木刻实际上阴阳相反。木刻是让线条突现出来，雕刻铜版是把线条刻进版里⑯。于是，不管准确地控制推刀、掌握线条的深度和力度有多么艰难，显然一旦掌握了这种手艺，在雕刻铜版中所能获得的纤毫细部和微妙效果就大大地超过木刻。十五世纪最伟大、最著名的雕版画大师之一就是马丁·舍恩高尔［Martin Schongauer］（1453？—1491），他住在莱茵河上游河畔的科尔马［Colmar］，属于现在的阿尔萨斯地区［Alsace］。图 185 是舍恩高尔的雕版画《圣夜》［Holy Night］，这个场面是按照尼德兰大师们的精神加以表现的。跟那些大师们一样，舍恩高尔渴望传达出场面的每一个微末



185. 舍恩高尔：圣夜。铜版画。约 1475 年。

细节，力图使我们感觉到他所表现的物体的真正质地和外表。他不靠画笔和颜料，也不用油画手段，竟然成功地达到了目的，真是奇迹。人们可以用放大镜观察他的版画，研究他刻画碎石断砖、石缝中的花卉、攀缘在拱门上的常春藤、动物的毛皮和牧人的短须下巴所使用的手法。然而我们必须予以赞扬的还不仅仅是他的耐心和技艺。即使我们不了解用推刀工作的难处，也会喜爱他的圣诞的故事。圣母跪在被用作牲口房的破礼拜堂里，正在礼拜圣婴，她把圣婴小心地放在她的斗篷角上；圣约瑟手拿提灯，焦急而慈祥地看着她。公牛和驴也跟着她礼拜。卑微的牧人们正要跨过门槛；在背景中有一个牧人从天使那里接受了神示。在右上角，我们可以瞥见天堂的合唱队，他们在唱“人间和平颂”[Peace on Earth] ⑰。这此母题自身都是深深地扎根于基督教艺术的传统之中，但是把它们结合起来分布到画页上的手法却是舍恩高尔的独出心裁。印刷的画页和祭坛画二者的构图问题在某些方面是相似的；在这两种画中，体现空间和忠实地模仿现实的做法都绝不允许破坏构图的平衡。只有想到这个问题，我们才能充分欣赏舍恩高尔的成就。我们现在就明白为什么他选了一个废墟作环境——那里允许他使用破碎的砖石建筑残迹给场面加上坚 固的框架，那些残迹形成一个开口，我们就从那里往里看。这个环境使他能够在主要人物身后加上一个黑色衬底，使得雕版画上不出现任何空白和没有趣味的地方。如果我们在画页上画两条对角线，就能够看出他是多么仔细地计划他的构图：两条对角线相交在圣母头部，那里就是版画的真正的中心。

木刻和雕刻版艺术很快传遍整个欧洲。现存有意大利的曼泰尼亚和波蒂切利手法的雕版画，还有尼德兰和法国的其他雕版画。这些版画又变成另一种手段，欧洲艺术家通过它了解了彼此的观念。在那个时期，采纳另一位艺术家的观念或构图还没有被认为是不光彩的事情，许多地位较低的艺术家用雕刻版画作为采摭、引用的范本。我们知道印刷术的发明加速了思想的交流，否则可能就不会发生宗教改革运动；与之相仿，印制图象的技术则保证了意大利文艺复兴时期的艺术在欧洲其他地方胜利地传播开来。北方的中世纪艺术之所以走向终结，而且在那些国家里产生了一个只有最伟大的艺术家才能克服的艺术危机，其推动力有一部分就来自版画。



186. 石匠和国王。出自让·科隆贝《特洛伊的故事》的插图。约1464年。柏林，铜版画馆。

第十五章　和谐和获得

托斯卡纳和罗马，十六世纪初期



187. 盛期文艺复兴时期的礼拜堂建筑：小神庙。罗马，蒙托里奥的圣彼得教堂院内。布拉曼特设计。1502 年。

上文把意大利艺术讲到了波蒂切利时期，即十五世纪末；意大利人用一个不方便的讲法，把十五世纪叫作 Quattrocento，就是“四百”。十六世纪在意大利语里叫作 Cinquecento［五百］，其初年是意大利艺术最著名的时期，也是整个历史上最伟大的时期之一。这是莱奥纳尔多·达·芬奇和米开朗琪罗，拉斐尔和提香，科雷乔和乔尔乔内，北方的丢勒和霍尔拜因，以及其他许多著名艺术家的时代。人们有理由问为什么那些大师都在同一个时期诞生，然而这种事情提问容易，解答难。人们无法解释为什么会有天才存在；试图解释天才的存在倒不如去享受天才之士给我们带来的快乐。于是，我们要说的话就绝不可能是对所谓盛期文艺复兴［the High Renaissance］这个伟大时代的全面剖析；但是我们却能去尝试搞清，使天才之花得以突然怒放的是什么环境。

—219

我们已经看到，那种环境的出现，可以一直向前追溯到乔托时期。乔托的声誉是那么高，佛罗伦萨人把他当作他们的骄傲，渴望他们的主教堂的尖顶由这位名闻遐迩的艺术家来设计。各城市之间互相竞争，都想把最伟大的艺术家拉来为自己服务，美化自己的建筑，创作流芳百世的作品，各城市的骄傲感，激励艺术家去你追我赶——这种激励在北方的封建国家里还没有达到同样的程度，北方城市的独立性和乡土自豪感要差得多。接踵而来的是伟大的发现的时期，意大利艺术家开始求助于数学去研究透视法则，求助于解剖学去研究人体的结构。通过那些发现，艺术家的视野扩大了。艺术家不再与那些随时接受活计，根据顾主的要求也可做鞋、也可做柜橱、也可做画的工匠为伍。他名副其实地成为一个艺术家，如果不去探索自然的奥秘，不去研求宇宙的深邃法则，就得不到美名和盛誉。怀有这种雄心大志的大艺术家们自然要对他们的社会地位感到愤愤不平了。当时的情况仍然跟古希腊时期相同；在古希腊时期，势利小人们可能已经看重用脑工作的诗人了，但是从来也不看重用手工作的艺术家。这是艺术家面临的又一个挑战、又一个鞭策，驱使他们继续前进，做出更伟大的成就，使得周围社会不得不承认他们不仅仅是兴旺的作坊中可敬的主人，而且是具有宝贵卓绝的天赋的能人。这是一场艰难的斗争，胜利并不是一蹴而就的。社会上的世俗眼光和成见是一股股强大的势力，当时有许多人会高高兴兴地邀请一位说拉丁语、懂得在各种场合巧施辞令的学者赴宴，但要把相同的礼遇扩大到画家或雕塑家，就要踌躇再三。又是由于赞助人方面对于名声的追慕，帮助艺术家打倒了那些成见。意大利有许多小宫廷迫切地需要荣誉和威望。修起雄伟的建筑物，委办壮丽的陵墓，定制大套壁画，或者给一所著名教堂的主祭坛献画，被看作是一个可靠的手段，能使自己留名青史，而且为自己的人世生活留下可贵的纪念。由于有许多地方争抢最著名的艺术家去为他们工作，于是艺术家就能讲条件了。以往是君主把自己的欢心作为恩赐给予艺术家，而现在情况几乎已是双方调换了角色；艺术家接受委托为他工作，是对富有的君主或当权者的赏脸。这样，艺术家常常能选择他们喜爱的差事，不再需要让自己的作品去迁就雇主的异想天开了。艺术家获得了这种新权力最终是不是完全造福于艺术，这还难以断言。但是无论怎样，最初还是起了一种解放的作用，释放出大量被压抑着的创作才能。艺术家终于获得了自由。

这种变化产生的影响在哪一个领域也不像在建筑方面表现得这样明显。从布鲁内莱斯基（见 123 页）的时代以来，建筑家就必须掌握古典文化专家的部分知识了。他必须了解古代“柱式”的规则，了解多立安、爱奥尼亚和科林斯圆柱与檐部的正确比例和尺寸。他必须丈量古代建筑遗迹，必须钻研威特鲁威［Vitruvius］之类古典作者的写本；那些人编集了希腊和罗马建筑师的规矩，著作中包含许多艰难、晦涩的段落，需要文艺复兴时期学者们发挥聪敏才智去理解。赞助人的要求和艺术家的理想之间的抵触、在其他领域都不像在建筑方面表现得那么明显。那些博学的艺术家实际渴望的是建造神庙和凯旋门，而他们接到的要求却是修建城市邸宅和教堂。我们已经看到在这个本质冲突之中，像阿尔贝蒂那样的艺术家是怎样折衷处理的（见 135 页，图 163），他把古代的“柱式”和近代的城市邸宅结合在一起。但是文艺复兴建筑家的实际愿望仍然是在设计一座建筑物时不考虑它的用途，单纯追求建筑物的比例美、内部的宽阔和整体的雄伟壮丽。他们渴望的是在注重一座普通建筑物的实际需要时无法获得的那种完美的对称性

和规整性。他们之中有一位居然找到了一个强有力的赞助人情愿牺牲传统、无视利害，修建一座压倒世界七大奇迹的富丽堂皇的建筑物来博得美名，那真是个难得的时机。只有看到这一层，我们才能理解为什么1506年教皇尤利乌斯二世［Pope Julius Ⅱ］要作出决定，把传说是圣彼得下葬之处的那座历史悠久的巴雪利卡式的圣彼得教堂拆毁，无视教堂建筑的古老传统，无视宗教仪式的实际需要，以新方式重建新教堂。他把这个任务委派给多纳托·布拉曼特［Donato Bramante］(1444—1514)，这是个热情拥护新风格的斗士。他设计的建筑现在保存完好的很少，其中有一座就能显示出布拉曼特既吸取古典建筑的观念和标准又不盲目地生搬硬套，达到了什么境界（图187)。这是一座礼拜堂，他称之为“小神殿”，本来应该在它四周环绕着同一风格的回廊。它本身是个小亭子，是矗立在台阶上的一座圆形建筑，上面冠以圆顶，四外环绕着多立安式的柱廊。檐口顶部的栏杆给整个建筑增添了一种明快、优雅的格调。礼拜堂本身的那个小巧的结构和装饰性的柱廊保持着一种和谐，其完美程度可以跟古典时期的任何一座神庙相媲美。

当时教皇就把设计新圣彼得教堂的任务交给了这位艺术家，不言而喻，教堂要修成基督教世界的真正奇迹。按照西方的传统，这类教堂应该是一个长方形的大厅，礼拜者面向东，望着做弥撒的主祭坛，布拉曼特决意不理睬这个有一千年历史的老传统。

为了追求无愧于其地、舍此莫属的那么一种整齐与和谐，他设计了一座四方的教堂，一些礼拜堂对称地排列在巨大的十字形大厅周围。这个大厅要盖上巨大的穹窿顶，穹窿顶安放在巨大的拱上。据说布拉曼特打算把那些最巨大的古代建筑的效果（它们的那些高耸的遗迹仍能给予游客以深刻的印象）跟罗马万神庙（见64页，图74）的效果结合起来。对古人艺术的赞赏和创造空前大业的鸿图，一时压倒了对利害和悠久传统的考虑。但是布拉曼特的圣彼得教堂计划注定不能实现。那座巨大的建筑糜费了大量钱财，使得教皇在筹集足够的资金时，加速了危机的到来，最后引起了宗教改革运动。正是由于教皇推销赎罪券①换取捐助来修建这座教堂，促使路德［Luther］②在德国发表了他的第一次公开抗议书。即使在天主教内部，也越来越反对布拉曼特的计划。在建筑工程还没有充分进行的时候，建造圆形教堂的计划就被放弃了。我们今天所看到的圣彼得教堂除了规模巨大以外，跟原来的计划已没有什么相同之处。

促使布拉曼特制定圣彼得教堂计划的那种勇于进取的精神，是盛期文艺复兴的特点，那个时期大约在1500年前后，产生了一大批世界上最伟大的艺术家。在那些伟大的艺术家的心目中，似乎没有办不到的事情；而他们之所以有时的确作出了看来毫无可能性的事情，其原因可能就在这里。又是在佛罗伦萨，诞生了这个伟大时代的一些杰出的天才人物。从大约1300年前后的乔托时期和大约1400年前后的马萨乔时期以来，佛罗伦萨的艺术家已经形成了他们特别自家的传统，一切有鉴赏眼光的人都能够认识他们的杰出之处。我们将会看到几乎一切最伟大的艺术家都是在这样一种牢固树立的传统之中成长起来的，因此我们不应该忘记那些比较卑微的艺术家，伟大的艺术家正是在他们的作坊里学会了自己的基本手艺。

莱奥纳尔多·达·芬奇［Leonardo da Vinci］(1452—1519)在这些著名艺术家之中年纪最大，出生在托斯卡纳的一个村庄。他曾在一个第一流的佛罗伦萨作坊里当过学徒，作

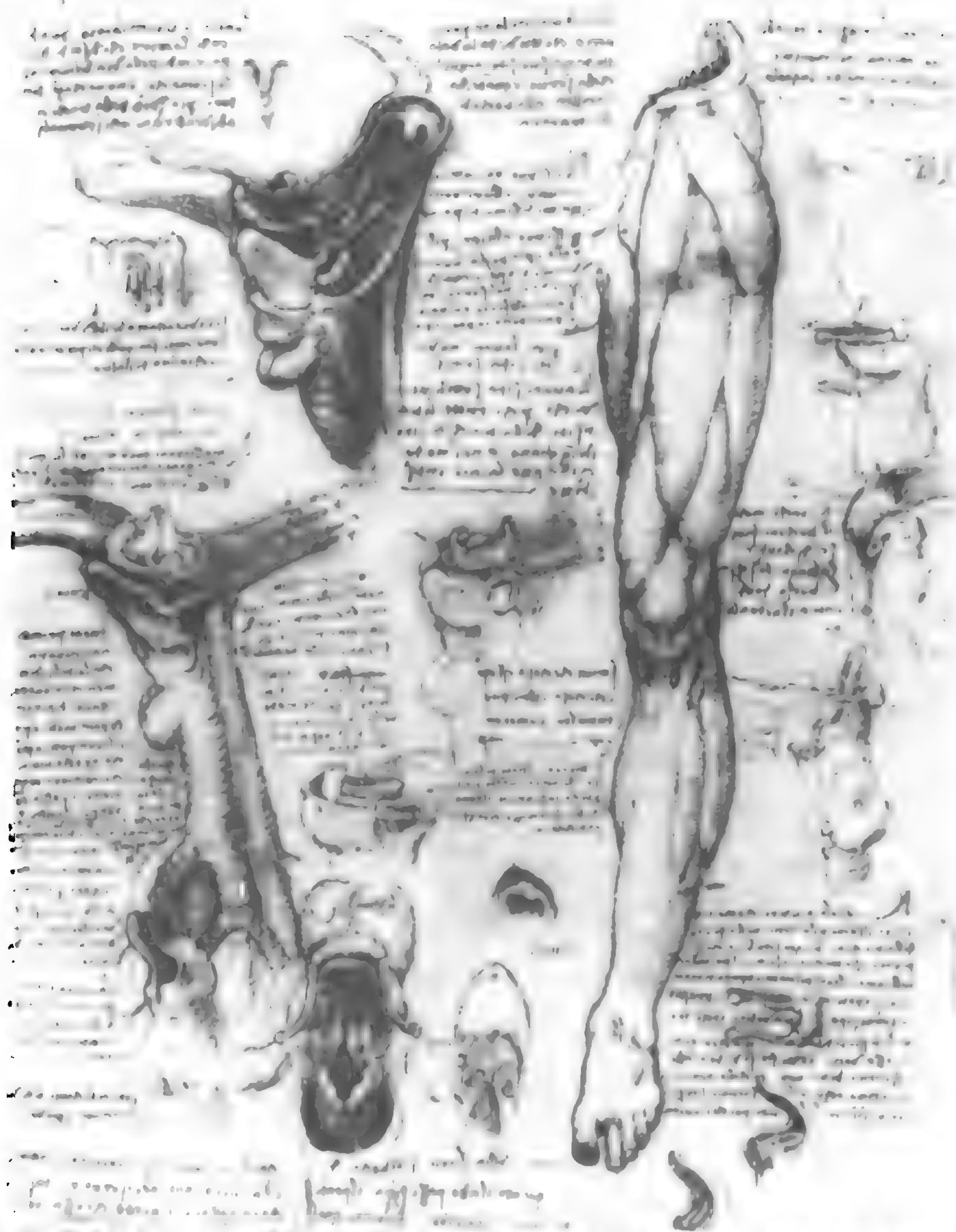
坊的主人是画家兼雕刻家安德烈亚·德尔·韦罗基奥［Andrea del Verrocchio］（1435—1488）。韦罗基奥的名气非常大，甚至连威尼斯城也委托他制作巴尔托洛梅奥·科莱奥尼［Bartolomeo Colleoni］的纪念碑；科莱奥尼是威尼斯的一位将军，人们感念他是因为他举办了许多慈善事业，而不是因为他的某项特殊的赫赫战功。韦罗基奥制作的骑马者雕像（图188），表明他是多纳太罗传统的当之无愧的继承者。我们看出他研究马的解剖是多么精细，他观察肌肉和血脉是多么清楚。但是其中最值得赞扬的是骑士的姿势，他好像是骑马走在他的部队前头，一副勇敢地睥睨万物的神气。以后各个时代的青铜骑士像逐渐布满了我们的市镇，表现一些多少值得纪念的皇帝、君主、王侯和将军，我们对它们已经司空见惯，以致可能需要化费一些时间才能看出韦罗基奥这件作品的伟大和简朴。这种艺术效果，是来自他的雕像中几乎处处都着意呈现的清楚的轮廓，而且来自雕像的生气贯注，那好像给全身披挂的骑士和他的坐骑赋予了活力。

在一个能够制作这种杰作的作坊里，年轻的莱奥纳尔多无疑能够学到许多东西。他将看到铸造品和其他金属制品的奥秘，他将学会根据裸体的和穿衣的模特儿画习作来细心地为绘画和雕像作好准备。他将学会画植物和珍奇的动物习作，以备收入他的画幅之中，而且他将在透视光学和用色方面接受全面的基础训练。对于其他任何有才华的孩子来说，这种训练就足以使他成为高明的艺术家，而且事实上也有许多优秀的画家和雕刻家的确出自韦罗基奥的兴旺的作坊。但是莱奥纳尔多还不仅是个有才华的孩子，他是一个非凡的天才，智慧无穷，永远为人们所惊叹和赞美。对于莱奥纳尔多的才智的广泛和多产，我们是有所了解的，因为他的学生和崇拜他的人，小心翼翼地为我们保存下他的速写和笔记本，有几千页之多，满布文字和素描，上面有他读过的书籍的文字摘录和他打算写作的书籍的方案。这些册页人们读得越多，就越发不能理解一个人怎么能够在那么一些不同的研究领域中都独秀众侪，而且几乎处处都有重大贡献。其中的一个原因大概在于莱奥纳尔多是一位佛罗伦萨的艺术家，而不是专门培养出来的学者。他认为艺术



188. 韦罗基奥：科莱奥尼纪念碑。威尼斯。1479年着手。

家的职业就是要像他的前辈那样去探索可见世界的奥妙，只是要更全面、更彻底，而且要更专心、更精确。他对学者的书本知识并不感兴趣，跟莎士比亚一样，他大概也是“不大懂拉丁语，希腊语更差”③。正当大学里的博学之士信赖享有盛誉的古代作者的权威性之时，莱奥纳尔多这位画家却从不盲从仅仅耳闻而未经目验的东西。每当他遇到



189. 莱奥纳尔多·达·芬奇：解剖研究（喉头和下肢）。1510年。温莎堡，皇家图书馆。

问题时，他不依赖权威，而是通过实验予以解决。自然界里没有一样东西不能引起他的好奇心，没有一样东西不能激发他的创造力，他解剖过三十多具尸体去探索人体的奥秘(图 189)。他是探索孩子在子宫中发育奥秘的先驱者之一；他研究过水波和水流的规律；他成年累月地观察和分析昆虫和鸟类的飞翔，这会有助于他设计一部飞行机，他确信总有一天飞行机会成为现实。岩石和云彩的形状，大气对远处物体的颜色的影响，支配树木和植物生长的法则，声音的和谐，所有这一切都是他孜孜不倦地进行探索的对象，这也将为他的艺术奠定基础。同代的人把莱奥纳尔多看作古怪、神秘的人物。君主和将军们想让这位惊人的奇才当军事工程师，去修建防御工事和运河，制造新奇的武器和装置。而在和平时期，他还会发明独特的机械玩具，为舞台演出和盛大场面设计新奇效果，使他们开心。他被誉为伟大的艺术家，并且被当作杰出的音乐家，但尽管如此，却很少有人能对他的思想的重要性和他的知识的广泛性窥见一二。原因是莱奥纳尔多从不发表他的著作，甚至几乎没有人会知道他有著作。他是左撇子，习惯于从右向左写，所以他的笔记只能在一面镜子里阅读。很可能他不敢泄露他的发现，怕他的观点被人看作是异端邪说。于是我们在他的文章中发现有“那太阳并不运动”④这么五个词，这表明莱奥纳尔多早就发现了哥白尼的学说，后来伽利略就是由于坚持这一学说而被捕入狱⑤。但是，也很可能他进行研究和实验只是由于他有无限的好奇心，一旦解决了自己的难题就不再关心，因为还有许许多多别的奥秘要去探索。最重要的大概还是莱奥纳尔多自己无意于被人看作科学家。在他看来，所有那一切探索自然的工作主要还是一种途径，借以寻求关于可见世界的知识，诸如他在艺术中需要使用的那些知识。他认为给艺术奠定科学的基础就能使自己心爱的绘画艺术从微不足道的手艺变成高贵、体面的职业。如此关注艺术家的社会地位，在我们看来可能难以理解，但是我们已经看到这对那个时期的人有多么重要。如果我们想起莎士比亚的《仲夏夜之梦》[Midsummer Night' s Dream] 和他安排给细木工斯纳格 [Snug]、织工波顿 [Bottom] 和补锅匠斯诺特 [Snout] 的那些角色⑥，大概我们就能理解那一场斗争的背景了。亚里士多德已经记载下古希腊的势利性⑦，属于“自由教育” [liberal education] 的一些学科（即所谓自由学科 [Liberal Arts] ⑧，例如文法、辩证法、修辞或几何）有别于用手工作的一些职业，用手工作的职业是“手工操作”，所以“卑下”，有失高贵人士的身分。正是由于像莱奥纳尔多那样的一些人物胸怀大志，证明了绘画是一种自由学科，而手工劳动在绘画中的重要性大不过就跟诗歌中的书写劳动一样罢了⑨。可能这个观点经常影响莱奥纳尔多跟赞助人的关系。大概他不想被人看作一个普通的店主人，什么人都可以到店里来定制图画。无论实情如何，我们知道莱奥纳尔多经常不能完成委托他的工作。他常常在一幅画上开了个头，而不去画完，不管赞助人的要求多么迫切。而且，他显然坚持认为，对于他的作品何时才算完成这件事，需要作出决定的人是他自己，除非他对作品感到满意，否则他就不肯交出去⑩。这就无怪乎莱奥纳尔多的作品很少有全部完工的，无怪乎同代人要对他的做法表示遗憾。这位杰出的天才好像是把自己的时间白白地耗费掉，他不停地奔走，从佛罗伦萨到米兰，从米兰到佛罗伦萨，为声名狼藉的冒险家切萨雷·博尔贾 [Cesare Borgia] ⑪工作，然后又到罗马，最后到了法国的法兰西斯一世国王 [King Francis] 的宫廷，1519 年死在那里，他得到的是赞美而不是理解。



190—191. 莱奥纳尔多·达·芬奇：最后晚餐。格拉齐圣母修道院食堂壁画。米兰。1495—1498年之间。

非常不幸，莱奥纳尔多成熟时期完成的少数作品失于保护，传到我们手里已经很糟糕了。于是，当我们观看现存的莱奥纳尔多著名壁画《最后的晚餐》[The Last Supper]时（图190、191），就不得不努力想象一下这幅画当初出现在为之创作此画的那些修道士面前时可能会是什么样子。在米兰的圣玛丽亚慈悲修道院[the monastery of Santa Maria delle Grazie]的修道士们用作餐厅的长方形大堂里，这幅壁画占了一面墙。人们必须在脑海中想象一下，在壁画展现出来的时候，在跟修道士的长餐桌并排出现了基督和他的使徒的餐桌时，景象是什么样子。这个宗教故事以前从来没有那么接近、那么逼真地出现在面前。那仿佛是在他们的大厅之外又增添了另一个大厅，最后的晚餐就以可感可触的真实的形式出现在那里。落在餐桌上的光线多么明亮，它多么增进人物的立体感和坚实感。大概修道士首先是为它的逼真感到吃惊，所有的细部都描绘得那么真实，那台布上的盘子，还有那衣饰的皱褶。那时跟现在一样，普通人评价艺术作品往往是根据作品的逼真程度。然而这只能是第一感。在充分赞赏了这一非同寻常的真实感以后，修道士的注意力就要转向莱奥纳尔多画那个圣经故事时使用的方法了。这幅作品中没有一处跟先前表现同一主题的作品雷同。在那些传统画本中，我们看到的使徒们是安静地在餐桌旁边坐成一排——只有犹大跟其他人隔离开来——而基督正在平静地分发圣餐。这幅新画跟那些画大不相同；这幅画中有戏剧性，还有激动。莱奥纳尔多跟其前的乔托一样，追溯到圣经的原文，而且已经尽力想象过当时的景象必定是什么样子，那时的情况是：基督说道，"'我实在告诉你们，你们中间有一个人要卖我了'。他们就甚忧愁，一个一个的问他说，'主，是我么？'"（《马太福音》第二十六章，第21—22节）；《约翰福音》还记载说，"有一个门徒，是耶稣所爱的，侧身挨近耶稣的怀里。西门彼得点头对他说，你告诉我们，主是指着谁说的。"（《约翰福音》第十三章，第23—24节）。就是这一询问和点头示意的行动使场面产生了运动。基督刚刚讲过那些悲剧性的话，听到这一启示，他身边的那些使徒吓得退缩回去。有一些人好像在表示他们的敬爱与清白，另外一些人似乎在严肃地争论主说的可能是谁，还有一些人则好像



期待主解释一下他说的话。圣彼得比别人性急，冲向坐在耶稣右边的圣约翰。在向圣约翰悄声耳语时，他无意之中把犹大推到前面。犹大并没有跟其余的人隔离开来，可是他好像是孤立的。只有他一个人不作手势，不加询问。他躬身向前，怀疑地或愤怒地仰望，跟平静地、听其自然地安坐在这一强烈的骚乱之中的基督形象形成戏剧性的对比。人们不知道那第一批观众花了多长时间来理解支配着这全部戏剧性行动的尽善尽美的艺术。尽管基督的话已经引起了激动，画面上却毫无杂乱之处。十二个使徒似乎很自然地分成了三人一组的四组群像，由相互之间的姿势和动作联系在一起。那变化之中是那么有秩序，而那秩序之中又是那么有变化，使得人们绝对不能把起始动作和呼应动作之间相互和谐的作用完全探究清楚。如果我们回想一下在叙述波拉尤洛的"圣塞巴斯提安"(见142页，图171)时所讨论的问题，大概我们就不能不深深地认识到莱奥纳尔多在这个构图中取得的巨大成就。我们记得当初那一代艺术家是怎样努力把写实主义要求跟图案设计的要求结合在一起。我们记得对于波拉尤洛解决这个问题的方法我们觉得多么生硬，多么造作。比波拉尤洛稍微年轻一些的莱奥纳尔多显然轻松地解决了这个问题。如果人们暂时不考虑场面画的是什么内容，那么仍然可以欣赏人物形象构成的美丽的图案。这幅画的构图好像有一种轻松自然的平衡与和谐，这一点正是哥特式绘画所具有的性质，而且是罗吉尔·凡·德·威登和波蒂切利之类艺术家曾经各用各的方法力图在艺术中重新恢复的性质。但是莱奥纳尔多发现，并不需要牺牲素描的正确性和观察的精确性，就能达到轮廓悦目的要求。如果人们不考虑这幅画的构图之美，就会突然感觉到是面对现实世界的一角，像我们在马萨乔或多纳太罗的任何一件作品中所看到的画面那样真实，那样引人注目。即使是看到了这一成就，也还很难说是触及了作品的真正伟大之处。因为除了构图和素描法之类技术问题以外，我们还不能不赞美莱奥纳尔多有敏锐的眼力，洞察人们的行为和反应，有强大的想象力来把场面活灵活现地置于我们眼前。一个目击者告诉我们说，他经常去看莱奥纳尔多绘制《最后的晚餐》。画家经常爬上脚手架，整天整天地抱着双臂挑剔地打量自己已经画出的部分，然后才画出下一笔。他留给我们的就是这种深思的成果，甚至在已经严重破损的情况下，《最后的晚餐》仍然是人类的天才作出的伟大奇迹之一。

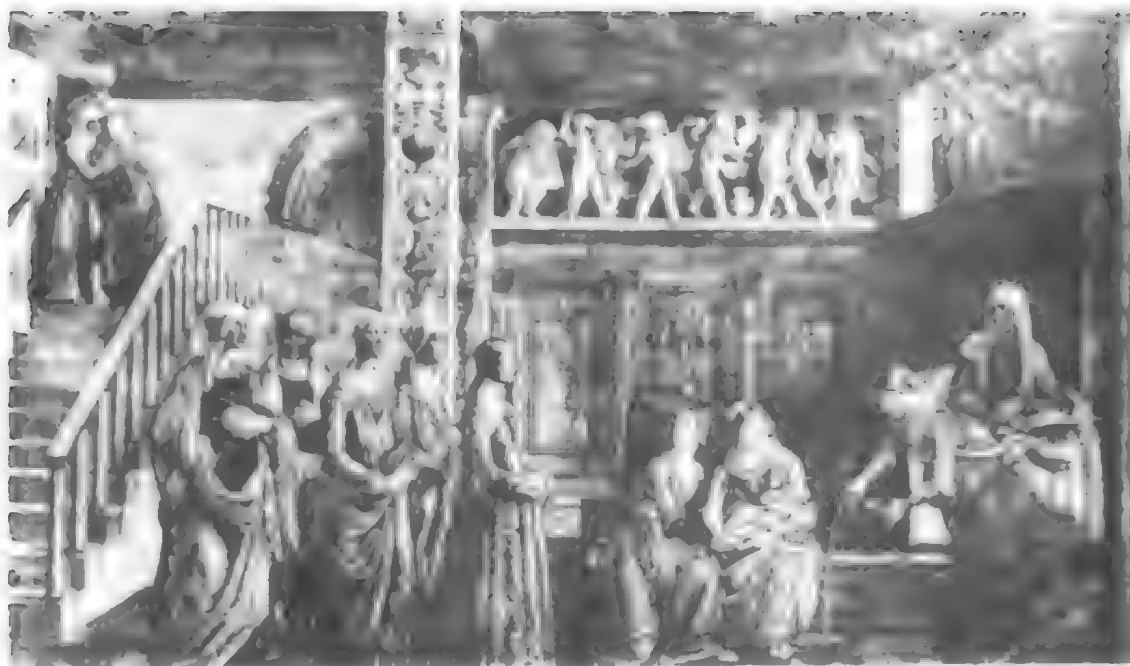
莱奥纳尔多另有一幅作品可能比《最后的晚餐》更著名。那是佛罗伦萨的一位夫人的肖像画《摩娜丽萨》[Mona Lisa]（图 192）。像莱奥纳尔多的《摩娜丽萨》那么显赫的名声，对于一件艺术作品并不完全是福分。对于这幅作品，我们在美术明信片上，甚至在广告上，已经司空见惯，以致很难再用崭新的眼光，把它看作现实中的一个男子所画的一个有血有肉的现实中的女子的肖像。然而，抛开我们对它了解的或者自信了解的那些东西，像第一批寓目者那样去观看它，还是大有裨益的。最先引起我们注意的是摩娜丽萨看起来栩栩如生，足以使人惊叹。她真像是正在看着我们，而且有她自己的心意。她似乎跟真人一样，在我们面前不断地变化，我们每次来到她面前时，她的样子都有些不同。即使在翻拍的照片中，我们也能体会到这一奇怪的效果；如果站在巴黎罗浮宫中的原作面前，那几乎是神秘而不可思议的了。有时她似乎嘲弄我们，而我们又好像在她的微笑之中看到一种悲哀之意。这一切听起来有些神秘，它也确实如此，一件伟大



192. 莱奥纳尔多·达·芬奇：摩娜·丽莎。约1250年。巴黎，罗浮宫。

艺术作品的效果往往就是这样⑫。然而，莱奥纳尔多无疑知道他怎样能获得这一效果，知道运用什么手段。对于人们用眼睛观看事物的方式，这位伟大的自然观察家比以前的任何一个人知道得都多。他清楚地看到了征服自然后有一个问题已摆在艺术家面前，这个问题的复杂性绝不下于怎样使正确的素描跟和谐的构图相结合的问题。效法于马萨乔的意大利十五世纪的艺术家的伟大作品，一个共同之处：他们的作品的形象看起来有些僵硬，几乎像是木制的。奇怪的是，显然不是由于缺乏耐心或缺乏知识才造成了这种效果。在描摹自然方面，没有一个人能比杨·凡·艾克（见 130 页，图 159）更有耐心；在素描和视透的正确性方面，没有一个人能比曼泰尼亚（见 141 页。图 169）了解得更多。但是，尽管他们表现自然的作品壮观而感人，可是他们的人物形象看起来却像雕刻而不像真人。原因可能是当我们一根线条一根线条地、一个细部一个细部地去描摹一个人物时，描摹得越认真，我们就越不大可能想到它是活生生的人，有实际的运动和呼吸；于是看起来就像是画家突然对人物施了符咒，迫使它永远站在那里一动不动，像《睡美人》[The Sleeping Beauty] ⑬中的人物一样。艺术家们已经试验过各种方法来打破这个难关。例如波蒂切利（见 143 页，图 172）曾在他的画中尝试突出他的人物形象的卷曲的头发和飘拂的衣衫，使人物轮廓看起来不那么生硬。然而，只有莱奥纳尔多找到了解决问题的有效办法。画家必须给观众留下猜想的余地。如果轮廓画得不那么明确，如果形状有些模糊，仿佛消失在阴影中，那么枯燥、生硬的印象就能够避免。这就是莱奥纳尔多发现的著名的画法，意大利人称之为“Sfamato”[渐隐法]⑭　这种模糊不清的轮廓和柔和的色彩使得一个形状融入另一个形状之中，总是给我们留下想象的余地。如果我们回头再看《摩娜丽萨》，就可以对它的神秘效果有些省悟了。我们看出莱奥纳尔多极为审慎地使用了他的“渐隐法”。曾经尝试勾画出或涂抹出一个面孔的人都知道，我们称之为面部表情的东西主要来自两个地方：嘴角和眼角。在这幅画里，恰恰是在这些地方莱奥纳尔多有意识地让它们模糊，使它们逐渐融入柔和的阴影中。我们一直不大明确摩娜丽萨到底以一种什么心情看着我们，原因就在这里，她的表情似乎总是叫我们捉摸不定。当然还不仅仅是由于模糊就产生了这种效果，在它后面还大有文章。莱奥纳尔多做了一件十分大胆的事情，大概只有具备他那样高超才艺的画家才敢于如此冒险。如果我们仔细观看这幅画，就能看出两侧不大相称。在背景中的梦幻般的风景中，这一点表现得最为明显；左边的地平线似乎比右边的地平线低得多。于是，当我们注视画面左边时，这位女人看起来比我们注视画面右边时要高一些，或者挺拔一些。而她的面部好像也随着这种位置的变化而改变，因为即使在面部两侧也不大相称。然而，如果他不能准确地掌握分寸，如果他不是近乎神奇地表现出活生生的肉体来抵销他对自然的大胆违背，那么莱奥纳尔多使用这些复杂的手法就很可能创作出一个巧妙的魔术，而不是一幅伟大的艺术作品。我们看看他怎样塑造手，或者怎样塑造带有微细皱褶的衣袖。在耐心观察自然方面，莱奥纳尔多狠下苦功，可以跟他的任何一位前辈相比。不过他已经不仅仅是自然的忠诚奴仆了。很久以前，在遥远的往昔，人们曾经带着敬畏的心情去看肖像，因为他们认为艺术家在保留形似的同时，也能够以某种方式保留下他所描绘的那个人的灵魂。现在伟大的科学家莱奥纳尔多已经使那些最初的制像者的某些梦想和恐惧成为现实，他会行施符咒把生命赋予他那具有魔力的画笔所涂出的色彩。

第二位为十六世纪(Cinquecento)意大利艺术增光生色的伟大的佛罗伦萨人是米开郎琪罗·博纳罗蒂[Michelangelo Buonarroti](1475—1564)。米开郎琪罗比莱奥纳尔多要小23岁，在莱奥纳尔多身后又活了45年。米开郎琪罗在漫长的一生中，目睹了艺术家地位的彻底改变。其实多多少少还是他本人促成了这个变化。米开郎琪罗年轻时跟其他工匠一样受过训练。他13岁时，进入多梅尼科·吉兰达约[Domenico Ghirlandajo](1449—1494)的繁忙的作坊，当了三年学徒；吉兰达约是十五世纪后期佛罗伦萨重要艺术家之一。有那么一些名家，我们欣赏他们的作品在反映丰富多彩的当代生活时所使用的方式，而不是欣赏他们的卓绝天才，吉兰达约就是这么一位名家。吉兰达约的赞助人是梅迪奇圈子里的那些佛罗伦萨的富人，他懂得怎样赏心悦目地叙述宗教



193. 吉兰达约：圣母诞生。圣玛丽亚·诺韦拉教堂壁画。佛罗伦萨，1491年完成。

故事，使得故事仿佛就像发生在他们中间一样。图193画的是圣母玛丽亚诞生，我们看到圣母的母亲圣安妮[St Anne]的亲戚们正来探望和祝贺。我们看到十五世纪后期一座时髦的寓所内部，目睹上流社会富有的妇女们的正式拜望。吉兰达约的作品证明他知道怎样有效地安排他的群像，怎样使之悦目。他的作品表明他跟同代人都喜爱古代艺术的主题，所以他在房间的背景中仔细地描绘出一种古典风格的跳舞儿童的浮雕。⑮。

在他的作坊里，年轻的米开郎琪罗必然能够学到本职业的所有技术手法，画湿壁画的扎实技巧和全面的素描基础。但是，就我们所知，米开郎琪罗在那位成功的画家的作坊里学徒时，并不愉快。他持有不同的艺术观念。他不是学习吉兰达约那种省事的做法，而是出去研究过去那些大师的作品，研究乔托、马萨乔、多纳太罗的作品，还有他在梅迪奇的藏品中能够看到的那些希腊和罗马雕刻家的作品。他试图把古代雕刻家的那些奥秘钻研透彻，那些人懂得怎样表现运动中的美丽的人体，还有身上的全部肌肉和筋

腱。跟莱奥纳尔多一样，对于所谓根据古典时期的雕刻间接地去学习解剖学法则的做法，他也不满意。他对人体结构亲身进行了研究，解剖尸体，按照模特儿作素描，直到在他看来人体形象已经不再有任何奥秘为止。但是他跟莱奥纳尔多不同，对于莱奥纳尔多，人体仅仅是大自然中许许多多迷人的闷葫芦之一，而米开郎琪罗是以一种令人难以置信的专一精神，单纯研究掌握这一个问题，然而却是要彻底地掌握它。他的专心致志和他的良好记忆必定是超群出众的，所以很快他就能够轻而易举地画出任何一种姿势或动作。事实上，种种难题似乎反倒引起了他的兴趣。十五世纪许多伟大的艺术家可能曾为之踌躇、害怕不能真实可信地表现在画图之中的那些姿态和角度，反而激起了他的艺术雄心，而且不久就传说这位青年艺术家不仅赶上了古典时期的大师，实际上还超过了他们。青年艺术家们要在艺术学校里花费几年的时间去研究解剖学、人体、透视法和全部素描法技巧的时代，当时还未到来。在今天，恐怕有许多无意成名成家的体育新闻记者或招贴画画家、也学会了从各个角度去熟练地画人体形象，这样，对于米开郎琪罗在他的时代里，纯凭技术和知识博得了极大赞美一事，我们也许难以理解。到他 30 岁时，普遍承认他是当时最杰出的大师之一，在他的行业中可以跟天才的莱奥纳尔多并驾齐驱。佛罗伦萨市给予他荣誉，委托他和莱奥纳尔多用佛罗伦萨的历史故事在他们议会室的墙上各画一幅画。这在艺术史上是戏剧性的时刻，两位巨人在争强斗胜，整个佛罗伦萨都在兴奋地注视着他们的准备工作的进展情况。可惜作品没有完成⑯。莱奥纳尔多返回了米兰，而米开郎琪罗则接到一个激起他更大的热情的邀请。教皇尤利乌斯二世叫米开郎琪罗到罗马去给他修建一座陵墓，要求陵墓跟基督教世界最高统治者的身分相称。我们在上文已经知道，这位志大心狠的基督教统治者有野心勃勃的计划，不难想象，给一个有资力、有意志去实现宏伟大计的人工作，米开郎琪罗一定是无限神往。得到教皇的允许，他立刻出发，去往著名的卡拉拉[Carrara]大理石场，在那里精选石块以便为巨大的陵墓做雕刻。这位青年艺术家见到那一块块大理石兴奋得不知如何是好，石块好像是在等待他的凿子去把它们凿成人世间前所未见的雕像⑰。他在采石场内采购石块，斟酌取舍，一直住了六个多月⑱，内心翻腾着各种形象。他要把正在岩石中沉睡着的人物形象解放出来。但是，当他回去着手工作时，很快就发现教皇对这宏伟事业的热情已经明显地冷淡下去了。我们现在知道教皇为难的主要原因之一，就是他修建陵墓的计划跟他那个更为心爱的计划发生了冲突，那个计划是修建新的圣彼得教堂。因为陵墓原定修建在那座旧的教堂里面，如果那座建筑要拆除，那么陵墓应该修建在哪座建筑物里呢？米开朗琪罗无限失望，猜想着种种不同的原因。他觉得其中有阴谋，甚而害怕他的对手会毒死他，尤其是新的圣彼得教堂的那位建筑师布拉曼特⑲。在恐惧与愤怒之下，他离开罗马回到了佛罗伦萨，而且给教皇写了一封粗鲁的信，说是如果需要他，教皇就可以去寻找他。

在这个事件中，很值得注意的是教皇没有发火，却开始跟佛罗伦萨市的统领正式协商把年轻的雕刻家劝回去。有关各方面似乎都认为这个青年艺术家的行动和打算跟所有微妙的国务问题那样重要。佛罗伦萨人甚至害怕继续庇护他，教皇就会迁怒于他们。于是佛罗伦萨市的统领说服了米开朗琪罗回去给尤利乌斯二世工作，并给他一封推荐信。信中说他的艺术在全意大利无与伦比，大概在全世界也无与伦比；而且说，只要以善意相待，“他就会做出震惊全世界的事迹”。这封信还是外交照会第一次讲实话。米开朗琪罗

回到罗马以后，教皇叫他接受另一项差事。在梵蒂冈有一所西斯图四世教皇［Pope Sixtus IV］修建的礼拜堂，因而叫做西斯廷礼拜堂［Sistine Chapel］。礼拜堂的墙壁已经由前一代最著名的画家们装饰过，其中有波蒂切利、吉兰达约和其他一些人。但是礼拜堂的拱顶仍然空白，教皇提议叫米开朗琪罗去画。米开朗琪罗竭尽全力推脱这个差事，他说自己实际上不是画家，而是雕刻家。他确信硬塞给他这一吃力不讨好的差事是他的对头们阴谋策划的结果。由于教皇仍然坚持原议，他就开始动手制订出一个平凡的方案，要在壁龛中绘出十二使徒，并且从佛罗伦萨雇佣助手帮助他作画。但是，他突然把自己关 礼拜堂内，不让任何人走近，开始独自一个人完成这项计划，而这一计划从它出现以来一直是“震惊全世界”的壮举。

米开朗琪罗在罗马教皇的礼拜堂的脚手架上孤身一人干了四年，完成的工作十分宏伟，普通人很难想象到一个凡人竟然能够完成那样一项宏图大业。在礼拜堂天花板上画那样巨大的壁画，准备和勾勒出详细的场面，并且把它们画到墙壁上，仅仅这体力消耗也是相当巨大的。米开朗琪罗不得不仰卧，向上看着去画。他实际已经变得非常习惯于那种大受束缚的姿势，在那一段时期，甚至他收到一封信以后，也不得不把信举到头上向后仰着身子去读。但是，一个人孤立无援地去画满那么广大的空间这项体力奇迹，若跟它的智力和艺术成就相比，就微不足道了。那些永远新奇的大量发明，各个细部准确无失的巧妙画法，尤其是米开朗琪罗揭示给后人的那些宏伟的景象，使人们对天才人物的非凡才能有了颇为新颖的认识。

人们经常看到这一宏伟作品的细部的图示，人们从来也看不够。但是，当人们步入那座礼拜堂时，整个景象给予我们的印象还是跟我们可能看过的照片的全部效果大不相同，那座礼拜堂很像一个非常高大的集会厅，拱顶平缓。在高高的墙壁上面，我们看到米开朗琪罗的前辈们用传统手法画的一排摩西的故事画和基督的故事画。但是，当我们向上看时，就好像看到了另一个世界的内部，那个世界超乎人的大小。在礼拜堂两侧每一边的五个窗户之间耸起的筒拱上，米开朗琪罗放上了先知们的巨型画像，他们是《旧约全书》中提到的告诉犹太人救世主将要降临的那些先知；其中穿插着一些女预言家，根据古老的传说，她们向异教徒预言过基督将要到来。米开朗琪罗把他们画成雄伟的人物，正在坐着沉思、读书、写字、辩论，或者仿佛是在倾听内心的声响。在那几排超过真大大小的人物形象之间，在天花板当中，他画了创世纪的故事和挪亚［Noah］的故事。然而，这繁重的任务仿佛并不曾满足他创造永远新奇的形象的强烈愿望，他在这些画之间的边框之中又填满了铺天盖地的大批人物形象，有一些像雕刻，有一些则像美不可及的活生生的青年人，手持垂花饰和刻有更多的故事的圆雕饰，而且这些也只是位于中央的装饰品。除此之外，在筒拱及其正下方，他还无休无止地画了一长列千变万化的男男女女，这些人物是圣经里列举过的基督的祖先。

当我们在照相复制品中看到这一切丰富的人物形象时，我们大概会怀疑整个天花板可能显得拥挤不堪，失去均衡。可是我们进入西斯廷礼拜堂以后，令人大吃一惊的一点是，我们看到如果仅仅把天花板当作一块美好的装饰物，它看起来是非常单纯而和谐的——色彩配合多么柔和适度，整个布局多么清楚明朗。图 194 展现的是整个作品的一个小片断，可以说是成弧形越过天花板的一个扇形片断。一边是先知但以理，拿着一卷大

书，有一个小孩把书托住放在他双膝上面，他正转向一边把读到的东西记下来。另一边是“波斯的”女预言家，一位东方打扮的老妇人，把书拿到眼睛前面——同样专心致志地在研究圣书。他们坐着的大理石座上，雕刻着正在玩耍的孩子作装饰，在他们上面，一边一个，有两个裸体人快活地要把圆雕饰系到天花板上。这些惊人的人物形象表现了米开朗琪罗能够以任何一个姿势、从任何一个角度去画人体的全部技艺；他们是肌肉十分美好的青年运动员，身体朝着各个可能想到的方向扭动、旋转，然而总是保持着形象的优美。这样的人物形象，在天花板上至少有二十个，一个比一个精彩；毫无疑问，当米开朗琪罗在画西斯廷礼拜堂的天花板时，应该从卡拉拉的大理石中苏醒过来的那些人物形象一定是大量地涌上了他的心头⑳。人们能够感觉到他是多么欣赏他的伟大技艺，当他受到阻挠不能继续用他更为喜爱的材料进行工作时，他的失望和愤怒是怎样激励他更加奋发前进，向他的实际的和猜想的对头们表明，如果他们要逼迫他作画——好吧，他就画给他们看！



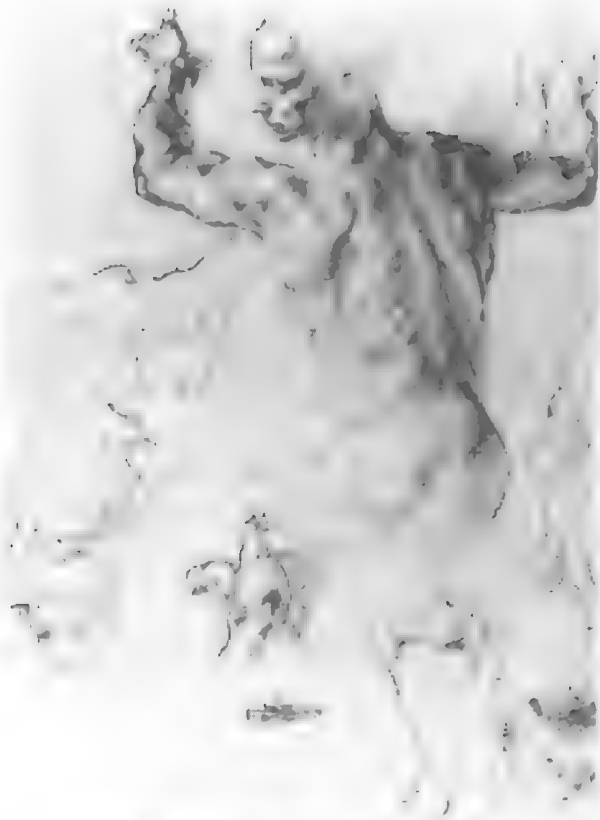
194. 米开朗琪罗：西斯庭礼拜堂天顶画（部分）。梵蒂冈。画于1508年和1512年之间。

我们知道米开朗琪罗研究每一个细部是多么精细入微，他用素描准备每一个人物形象时是多么认真仔细。图 195 是他速写本中的一页，他在上面画了一个女预言家的模特儿的形状习作。我们看到了肌肉的一种相互作用，这是从古希腊名家以后一直没有人观察和描绘过的。但是，如果那些著名的“裸体人物”表明他是卓绝的艺术巨匠，那么在作品的中央部分画的圣经主题的图示所表明的就远过于此了。在那里我们看到上帝以有力的手势唤起了植物、天体、动物和人。如果说，不仅包括艺术家，也包括可能从未听过米开朗琪罗一名的平民百姓在内，在这世世代代人心目中的圣父形象，是直接或间接地受到了米开朗琪罗图示创世行为的这些伟大景象的影响才塑造成功的，这样讲也很难说是过甚其词。在这些画中，最著名、最动人的大概是那些大面积画面中的一幅创造亚当的画（图 196）。米开朗琪罗之前的艺术家们也曾画过这个景象，是亚当躺在地上，上帝的手一触，使他醒来；然而米开朗琪罗这样单纯、这样生动地来表现创世玄义的伟大，在他们之中却没有一个人能得其仿佛。这幅画中没有任何东西分散人们对主要题材的注意力。亚当躺在地面上，具有不愧为第一个男子的全部活力和美丽；从另一边，由天使负载、扶持着的圣父冉冉而来，他身裹宽大、威严的斗篷，斗篷被风吹开好像是船帆，也表示出他飞过空中时的自在和迅速。当他伸出手时，甚至连亚当的手指还没有触到，我们就几乎看到那第一个男子好象是从沉睡之中苏醒过来，凝视着他的创造者的慈父般的面孔。最伟大的艺术奇迹之一就是米开朗琪罗怎样想出了这种办法，从而使圣手的一触成为画面的中心和焦点，他怎样通过造物手势的轻松和力量使我们体会到万能者［omnipotence］的观念。

1512 年米开朗琪罗刚刚完成他在西斯廷天花板上的伟大作品，就急不可待地奔向他的大理石块，继续从事尤利乌斯二世陵墓的工作。他已经想好用他在罗马的古迹上看见过的那样一批囚犯的雕像来装饰陵墓——不过很可能他打算给予那些人物形象一种象征性的意义。其中之一就是图 197 的《垂死的奴隶》［Dying Slave］。

如果有人认为经过西斯廷礼拜堂的一番繁重的操劳，米开朗琪罗的想象力已经趋于枯竭了，那么很快就证明他完全想错了。因为当米开朗琪罗重新回到他心爱的材料旁边时，他的才能似乎空前地巨大。在《亚当》一画中，米开朗琪罗描绘出生命进入一个精力充沛、年轻美丽的人体那一瞬间的情景，而在《垂死的奴隶》中，他选择的是生命正在消逝、身躯逐渐被无生命物的性质所支配的那一时刻。在这个从生活的奋斗中得到了最终松弛和解脱的临终一瞬间之中，在那种无力和顺从的姿势之中，有难以形容的美。当我们站在巴黎罗浮宫中的这座雕像面前时，很难把这个作品想象为一尊冰冷、无生命的石像。它好像在我们面前移动，然而仍然保持静止：这大概就是米开朗琪罗所追求的效果。在他的艺术奥秘中，有一个奥秘是一直受到赞美的，这就是不管他让人物的躯体在剧烈运动中怎样扭动和旋转，它们的轮廓总是保持着稳定、单纯和平静。其原因是，从一开始米开朗琪罗总是试图把他的人物想象为隐藏在他正在雕刻的大理石石块之中：他给自己这个雕像确立的任务不过是把覆盖着人物形象的岩石去掉㉑，这样，石块的简单形状就总是反映在雕像的轮廓线上，而且把轮廓线约束在清楚的设计中，不管人物形象怎样活动。

如果说在尤利乌斯二世召他去罗马时，米开朗琪罗已经名震遐迩，那么在完成那些

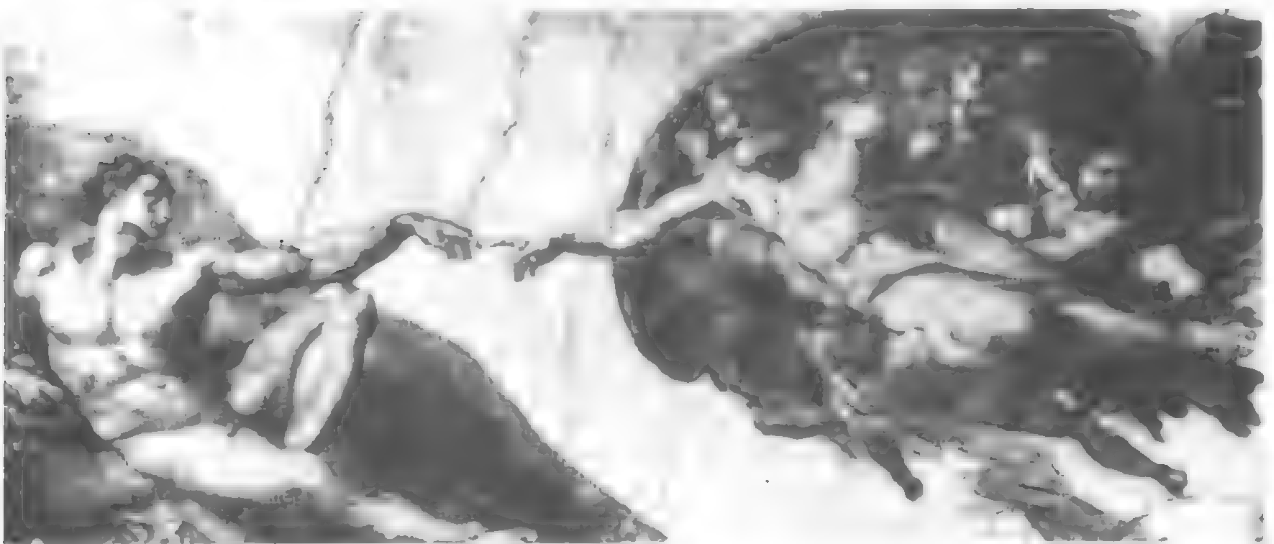


195. 米开朗琪罗：为西斯廷礼拜堂天顶画中的女预言家所作的草图。纽约，大都会艺术博物馆。



197. 米开朗琪罗：垂死的奴隶。大理石，为教皇朱利厄斯二世陵墓所做的雕像，约1516年。巴黎，罗浮宫。

196. 米开朗琪罗：创造亚当。图191的局部。



作品之后，他的名声之高多少已是以前的艺术家从未享有的了。但是这个盛名好像开始成为他的灾难：因为已不允许他彻底实现年轻时的梦想去完成尤利乌斯二世的陵墓。尤利乌斯死去以后，另一位教皇也需要这位当时最负盛名的艺术家服务，而且每一位继任的教皇都好像比他的前任更急于要把自己的名字跟米开朗琪罗的名字联系起来。可是，尽管君主和教皇竞相抬价来争取这位年事日高的大师去为他们服务，他却好像越来越退隐避世了，越来越严守一己的准则了。他写下的诗篇表明他烦恼不安，怀疑是不是他的艺术犯下了罪过㉒；而他的信件则表明他越受世界的尊重，就变得越愤懑、越难相处。他不仅使人赞扬，还使人畏惧，因为他脾气很大，不论高低贵贱概不宽恕。毫无疑问，他充分意识到自己的社会地位，那已经跟他记忆中的年轻时代的情况有天渊之别了。他 77 岁时甚至曾断然回绝一位本国人，因为那个人信上写的是寄给“雕刻家米开朗琪罗”。“告诉他，”他写道，“不要把他的信件寄给雕刻家米开朗琪罗，因为这里只知道我是米开朗琪罗·博纳罗蒂……以开过店铺而论，我从来不是画家，也不是雕刻家……虽然我曾经为教皇们服务；然而那是被迫去干的。”㉓

下面这件事充分体现出他这种为独立自主而骄傲的感情真挚到什么程度：他拒绝接受给他最后一件伟大作品的报酬，那是他老年时期操劳创作的作品，即完成了他从前的对头布拉曼特的工作——圣彼得教堂的穹窿顶。这是在为基督教世界的最重要的教堂工作，这位年老的大师认为这是为上帝的更大的荣誉服务，不应该被尘世利益所玷污。那个穹窿顶在罗马城上升起，似乎被一圈成对的柱子支撑着高耸入云，外观整齐威严，它是一座合适的丰碑，纪念着这位卓绝的艺术家的伟大精神，他的同代人称他为“神”㉓。

当 1504 年米开朗琪罗和莱奥纳尔多在佛罗伦萨相互争胜的时候，有一位青年画家从翁布里亚［Umbria］地区的小城乌尔比诺来到佛罗伦萨。他就是拉斐尔·桑蒂［Raphael Santi］（1483－1520），他在“翁布里亚”流派的领袖彼得罗·佩鲁吉诺［Pietro Perugino］（1446－1523）的作坊中工作时，已经表现出大有发展前途。跟米开朗琪罗的师傅吉兰达约和莱奥纳尔多的师傅韦罗基奥一样，拉斐尔的老师佩鲁吉诺也是那一代极为成功的艺术家中的一员，他们需要一大批技术熟练的学徒帮助他们完成所接受的许许多多定货。佩鲁吉诺是以真诚可爱的手法画祭坛画赢得普遍尊敬的名家之一。较早的十五世纪艺术家曾经那样热情地为之殚思极虑的问题在他已经没有多大的困难了。他的最成功的作品中至少有一些表明他知道怎样获得某种程度的景深感却不破坏画面的平衡，而且表明他已经学会了莱奥纳尔多的“渐隐法”，以避免他的人物形象出现僵直、生硬的外观。图 198 是奉献给圣贝尔纳德［St Bernard］㉕的一幅祭坛画。圣徒的眼光离开了他的书籍向上仰望，看见圣母站在他面前。这幅画布局的简朴无以复加——然而在这一近乎对称的设计中，没见任何生硬、造作之处。人物被分布开来形成和谐的构图，它们个个都在安详、轻松地活动。不错，佩鲁吉诺是牺牲了另外一些东西才达到了这一美丽的和谐效果。他牺牲的是十五世纪的大师们热情追求的忠实地为自然写照这一点。如果我们观看佩鲁吉诺的天使，就会发现它们或多或少都遵循着同一个型式。那是佩鲁吉诺发明的一个美丽的型式，他把它日新月异不断变化地运用在自己的画中。我们对他的作品看得太多了就可能厌倦他那些图样，然而当初他的画并不是打算并排起来排列在画廊里给人看的。个别地看，他的一些最佳之作就能使我们觑见另一个世界，那个世界要比我们

的世界宁静而和谐。

年轻的拉斐尔就是在这种气氛中成长起来的，不久就掌握和吸收了老师的手法。他到达佛罗伦萨以后，面临着激动人心的挑战。莱奥纳尔多比他大 31 岁，米开朗琪罗比他大 8 岁，他们正在建立前人从未想到的崭新的艺术标准。别的青年艺术家可能由于慑于那两位巨人的名声已经变得灰心丧气了。拉斐尔却不然，他立志学习。他想必已经知道自己有一些不利条件；他既没有莱奥纳尔多那么广博的知识，又缺乏米开朗琪罗那样巨大的才能。但是那两位天才人物难以相处，普通人对他们无法捉摸，无法接近，而拉斐尔的性格温和，这就使他接近了一些颇有影响的赞助人。此外，他又很能干，并且要一直干到与那两位年长的大师并驾齐驱为止。

拉斐尔最伟大的画作好像丝毫不费力气，以致人们往往想不到那是惨淡经营、精勤不懈的作品。在许多人心目中，他只是个会画可爱的圣母像的画家；人们对那些画像已经非常熟悉了，很难再把它们当作绘画来鉴赏了。这是因为拉斐尔所想象出的圣母形象已经被后人承认下来了，就像人们接受了米开朗琪罗所构思的圣父一样。我们在陋室里就可以看到那种画的廉价复制品，我们很容易得出结论，以为有这样的普遍感染力的画



198. 佩鲁吉诺：圣母出现在圣德面贝尔纳前。祭坛画。约 1490 年。慕尼黑，古画馆。

必然有些“浅显”。事实上，它的表面上的单纯却是结晶于深邃的思想、仔细的计划和巨大的艺术智慧的(见 14 页,图 17 和图 18)。像拉斐尔的《大公爵的圣母》[Madonnadel Granduca]（图 199）这么一幅画实际上是“古典的”作品，因为它如同菲狄亚斯和波拉克西特列斯的作品一样，已经被世世代代当作完美性的标准了。它不需要任何讲解；就此而论，它确实是“浅显”的。但是，如果我们把它同以前表现同一主题的无数作品比较一下，就会发觉那些作品都在寻求的恰恰是拉斐尔已经获得的那种单纯性。我们可以看出拉斐尔的确得益于佩鲁吉诺那些型式中的平静之美；但是师傅的作品的整齐性是相当空虚的，而学生的作品则洋溢着生命，二者的差别多么巨大！圣母面部的造型和隐没在阴影中的方式,拉斐尔用来使我们感觉到自在飘拂的斗篷中裹着有实体感的身躯的方式,圣母抱着圣婴基督的稳定、温柔的方式，这一切都有助于达到完全平衡效果。我们觉得即使是稍加变动，也要破坏这组形象整体的和谐。可是在构图中丝毫没有勉强、矫饰的地方。它看起来似乎理所当然，仿佛从创世以来就一直是这个样子。

在佛罗伦萨住了几年以后，拉斐尔又去罗马。他大概是 1508 年到达那里，正当米开朗琪罗刚刚动手画西斯廷天花板上的壁画的时候。尤利乌斯二世不久也给这位年轻、和蔼的艺术家找到了差事。他请拉斐尔装饰梵蒂冈的各个房间的墙壁——那些地方已经被称为 Stanze（房间）了。他在那些房间的墙壁和天花板上所作的一系列壁画，表现出他对完美的设计和均匀的构图十分谙练。为了充分鉴赏那些作品的优美，人们必须在那些房间里花费一些时间，体会一下在运动之间的呼应和形式之间的呼应，整个配合的和谐和变化。如果离开它们的环境并缩减其尺寸，它们就会显得缺乏生气；因为当我们面对



199. 拉斐尔：大公爵的圣母。约 1505 年。佛罗伦萨，皮蒂宫。

200. 拉斐尔：海中仙女该拉忒亚，图 201 的局部。



壁画时，像真人那样大站在我们面前的一个个人物形象，非常容易地就跟群像融为一体了。相反，当把它们从特定的环境中抽出来作为“细部”印成插图，那些形象就失掉了它们的主要作用之一，亦即作为整个画面的优美旋律的一个组成部分的作用。

在拉斐尔为富有的银行家阿戈斯蒂诺·基吉［Agostino Chigi］的别墅（现称法尔内西纳［Farnesina］别墅）画的一幅较小的湿壁画（图 201）上，这一点就不那么明显。拉斐尔选取佛罗伦萨诗人安杰洛·波利齐亚诺［Angelo Poliziano］的一首诗中的一节作为这幅湿壁画的题材㉖，那一首诗也曾激发了波蒂切利的灵感创作了《维纳斯的诞生》。那几行诗句描写笨拙的巨人波吕斐摩斯［Polyphemus］怎样对美丽的海中仙女该拉特亚［Galatea］唱了一支情歌，该拉特亚又怎样乘坐两只海豚拉的双轮车越过波浪，笑他那粗鄙的情歌，一帮欢乐的海神和仙女簇拥着她。拉斐尔的湿壁画表现了该拉特亚



201．拉斐尔：海中仙女该拉忒亚。法尔内西纳别墅壁画。罗马。约1514年。

和她欢乐的同伴们；那个巨人的形象要画在大厅的其他地方。不管人们对这幅可爱、欢快的画观看多久，也还是能够在那丰富、错综的构图中发现新的美丽之处。似乎每一个人物都与另外一个人物相呼应，每一个运动都与另外一个反运动相呼应。我们在波拉尤洛的画中（见 142 页，图 171）已经看到过这种方法。但是比起拉斐尔来，他的办法显得是多么生硬，多么呆板！先看那些小男孩，他们拿着小爱神的弓箭，对着仙女的心：不仅右边和左边的孩子彼此的动作相仿，就连双轮车旁边游泳的孩子也跟画面上方飞翔的孩子相应。那一群海神也是如此，它们似乎正在仙女周围“旋转”。在画面两旁边缘处，有两个海神正在吹海螺，前后各有一对海神在相互调情。但是尤其值得赞美的是，所有这些不同的动作不知怎么在该拉特亚自己的形象上也有所反映，有所采用。她的双轮车从左边被拉向右边，她的纱巾被吹到后面，但是她听见那古怪的情歌便转身微笑。从爱神的箭到她抓住的缰绳，画面上所有的直线都会聚在她美丽的面孔上，这张面孔处在画面的正中央（图 200）。通过这些艺术手段，拉斐尔已经画出一种不停的运动，遍及整个画面，却不破坏画面的宁静和平衡。正是由于拉斐尔具有这种安排人物的最高技巧和构图的完美技艺，以后艺术家们才一直赞赏拉斐尔。正如米开朗琪罗被认为在精通人体方面达到巅峰一样，拉斐尔被认为已经实现了老一代人曾极力追求的目标：用完美而和谐的构图表现自由运动的人物形象。

拉斐尔的作品还有另一个性质，受到他同代和后代的赞扬，即他的人物形象的纯粹美。当他画完“该拉特亚”以后，有个朝臣问他在世界上哪个地方发现了那样美丽的模特儿。他回答说他并不模仿任何一个具体的模特儿，而是遵循着他心理已经形成的“某个理念”㉗。这样看来，在某种程度上，拉斐尔跟他的老师佩鲁吉诺一样，已经把十五世纪许许多多艺术家的志向抛弃了，不再忠实地为自然写照了。他有意地使用了一种想象的标准美的类型。如果我们回顾一下波拉克西特列斯（见 55 页，图 62）时代，就会想起我们所说的“理想的”美，是怎样从图式化的形式 [schematic forms] 渐渐趋近自然而发展起来的。现在，发展方向恰好相反。艺术家试图让自然趋近他们在观看古典雕像时所形成的美的理想——他们把模特儿“理想化”了。这个趋势不是没有危险的，如果艺术家有意识地去“改善”自然，那么他的作品就很容易显得造作或乏味。但是，如果我们再看一看拉斐尔的作品，就会看出，无论怎样，他在理想化的同时，最终还是能够丝毫无损于生动性和真实性的。该拉特亚的可爱之中丝毫没有图式化或精心计算的地方。她是一个生活在充满了爱和美的、更美好的世界中的人——那是十六世纪意大利赞赏者心目中的古典的世界。

正是由于这一成就，拉斐尔在各个世纪里一直享有盛名。有些人仅仅能从他的名字联想到来自古典世界的美丽的圣母和理想化的人物，在看到拉斐尔给他的伟大的赞助人梅迪奇家族的莱奥十世教皇 [Pope Leo X] 和两个陪同的红衣主教画的一幅肖像画时（图 202），大概会大吃一惊。近视眼的教皇刚刚查看过一部古代写本（写本的风格和时期有些近于《玛丽女王的诗篇》，图 143），那稍微臃肿的头，丝毫没有理想化的地方。具有各种各样富丽色调的天鹅绒和锦缎加重了浮华和权势的气氛，但是人们大可认为这些人并不自在。那是多事的年代，我们记得就在画这幅肖像的期间，路德已经攻击教皇为修建新的圣彼得教堂筹集款项。碰巧，在布拉曼特去世后，莱奥十世派去负责建设那项工程

的就是拉斐尔本人，这样他就又成为一位建筑家，设计教堂、别墅和宫殿，并研究古罗马的建筑遗迹。然而跟他的强大对手米开朗琪罗不同，他跟人们相处得很好，经营的作坊生意兴隆。由于他性喜交际，罗马教廷的学者和要人都跟他交往。甚至当时还有让他当红衣主教之说，就在那时，在他 37 岁生日那天，他夭折了，几乎跟莫扎特一样年轻。他的短暂的一生满载各种艺术成就，门类之广令人震惊。当时最著名的学者之一红衣主教本博［Cardinal Bembo］㉘为他在罗马万神庙的陵墓上撰写了如下的墓志铭：

此乃拉斐尔之墓，自然之母当其在世时，深恐被其征服；当其谢世后，又恐随之云亡。



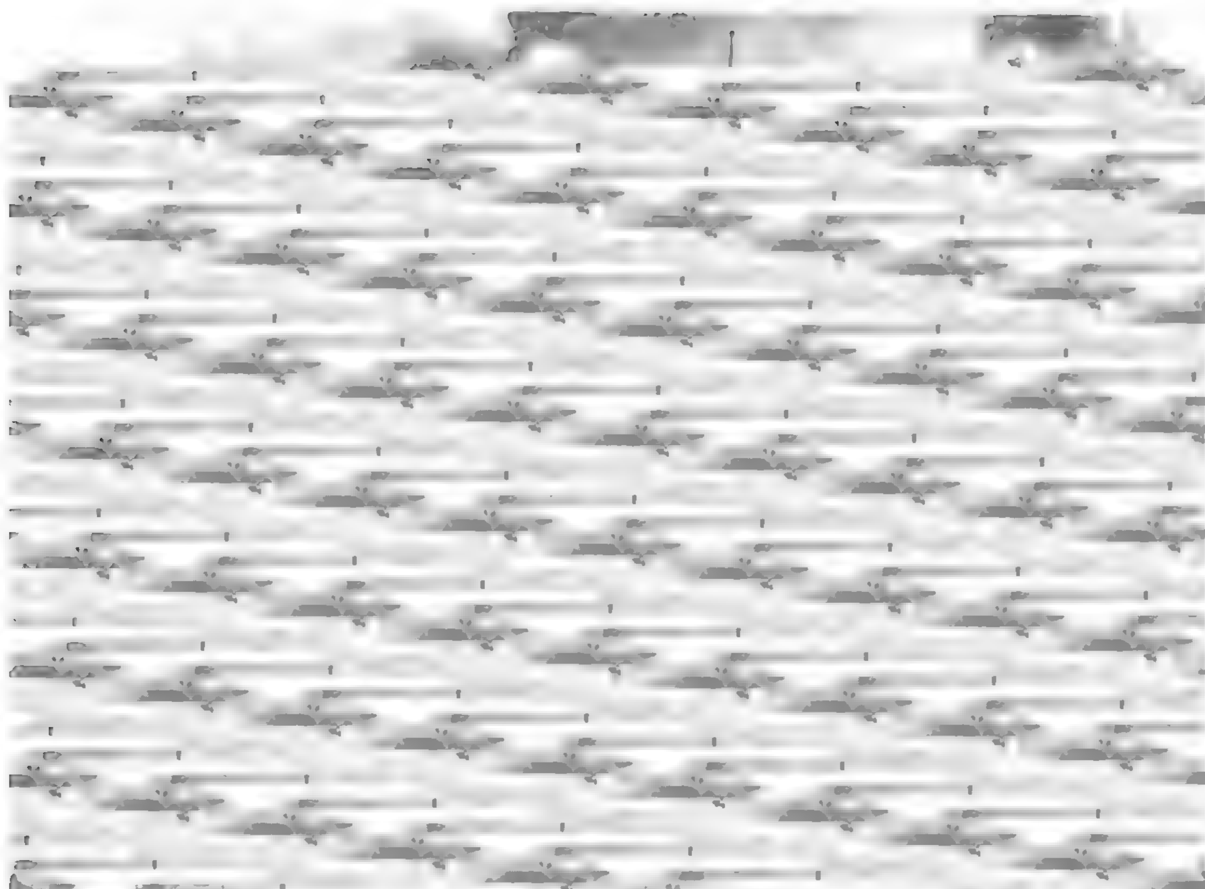
202. 拉斐尔：教皇莱奥十世（梅迪奇）和两位红衣主教。1518 年（?）。佛罗伦萨，皮蒂宫。



203. 拉斐尔作坊的成员们正在凉廊上涂灰泥、作画、装饰。梵蒂冈宫凉廊里的灰泥浮雕。约 1518 年。

第十六章 光线和色彩

威尼斯和意大利北部，十六世纪初期



204. 盛期文艺复兴建筑：威尼斯图书馆。雅各布·桑索维诺设计。1536 年。

我们现在不能不讲一讲另一个伟大的意大利艺术中心，就是那自豪而繁荣的威尼斯市，它的重要性仅次于佛罗伦萨。由于贸易关系，威尼斯跟东方有紧密的联系，在接受文艺复兴风格，在采取布鲁内莱斯基使用古典建筑形式的作法方面，比其他意大利城市的步伐要慢，但是一旦被它加以采用，文艺复兴风格就在那里产生了一种欢乐、辉煌而热情的新面貌，可能比任何现代建筑都强烈地使人想起希腊化时期的商业城市亚历山大里亚或安提俄克那样的宏伟壮观气象。这种风格的最典型的建筑物之一就是圣马可图书馆 [Library of San Marco]（图 204），这座建筑物的建筑师是佛罗伦萨人雅各布·桑索维诺 [Jacopo Sansovino]（1486—1570）。但是他已经改变了自己的风格和手法，使它完全适应当地的天赋特征，即威尼斯的明亮光线，那种光线由环礁湖 [lagoon] 反射出来光辉夺目。对这一座欢乐而单纯的建筑物进行分析似乎有卖弄学问之感，但是仔细看看它就可能帮助我们了解那些名家多么熟练地把一些简单的成分组织成日新月异的图形。建筑物的下面一层使用了雄劲的多立安柱式，是最正统的古典手法。桑索维诺严格遵循罗马圆



210. 提香：男子肖像，图 209 的局部。



211. 提香：教皇保罗三世和亚历山德罗与奥塔维奥·法尔内塞。1546 年。那波勒斯，国立美术馆。

的造型——然而这位不知其名的青年男子看来跟她同样神秘地生气十足。他似乎在凝视着我们，那样热切，那样深情，以致几乎不能相信那一双柔和怡神的眼睛不过是些颜料，涂在了一块粗糙的画布上（图 210）。

社会上的权贵们为了争取这位名家为他们写照的荣誉，自然竞相争夺。这倒不是因为提香愿意画美化、讨好的画像，而是因为提香的画使他们产生了一种信念，相信通过他的艺术他们就可以永生不灭。他们的确没有死亡，至少当我们在那不勒斯站在他的教皇保罗三世［Pope Paul Ⅲ］肖像画（图 211）前面时感觉如此。这幅画表现的是年老的教会统治者转身朝向一位年轻的亲戚亚历山大·法尔内塞［Alexander Farnese］，法尔内塞正要向教皇表示敬意，而他的兄弟奥塔维奥［Ottavio］则在平静地看着我们。显然提香知道并且赞赏拉斐尔在大约 28 年前画的肖像画教皇莱奥十世和他的红衣主教（图 202），但是他也必定是打算比拉斐尔那幅画更生动地描绘出人物特点来。这些名人的会见是那么真实，那么有戏剧性，我们不禁要推测一下他们的思想和感情。红衣主教们是不是在捣鬼？教皇看穿了他们的把戏没有？这大概是无聊的问题，然而这些问题说不定也曾在当时的人们心头萦绕过，这幅画还没有完成，艺术家就离开罗马应邀去德国给查尔斯五世大帝画像。

并不是只有身在威尼斯那样伟大的艺术中心的艺术家才向前迈进去发现新天地和新方法。在意大利北部的小镇巴马［Parma］孤独地生活着一位画家，被后世看作是一段时





213. 科雷乔：施洗约翰。为壁画所作的草图。约 1526 年。维也纳，阿尔贝蒂纳藏画馆。

212. 科雷乔：圣夜。祭坛画。约 1530 年。德累斯顿，美术馆。

期内最“先进的”最大胆的革新家。他的名定是安东尼奥·阿莱格里［Antonio Allegri］，被称为科雷乔［Correggio］⑩（1489？—1534）。在科雷乔创造他比较重要的作品时，莱奥纳尔多和拉斐尔已经去世，提香也已经成名了，但是我们不知道他对当时的艺术了解多少。他大概有机会在意大利北部邻近的城市里研究莱奥纳尔多的某些弟子的作品，而且知道了他处理明暗的方法，他也正是在这个领域里取得了完全新颖的效果，极大地影响了后来的画派⑪。

图 212 是他最著名的作品之一——《圣夜》。那高个子牧人刚刚看到了展开的天国幻象，天使们正在其中唱着“光荣归于至高的上帝”。我们看到天使们正在云中快活地到处盘旋，看着下面那个场面。那个牧人拿着长棍已经奔到那里。在那黑暗的牲口房废墟上，他看到了奇迹——新生的圣婴向四外放光，照亮了那位幸福的母亲的美丽面孔。牧人收住脚步，摸着他的帽子，准备跪下去礼拜。有两个使女——一个被牲口槽发出的光照得眼花，另一个高兴地看着那个牧人。圣约瑟在外面的黑暗中正忙着照管驴子。

乍一看，这个布局显得十分笨拙、十分随便。左边场面很拥挤，似乎右边没有任何对应的部分加以平衡，仅仅是用光来突出圣母和圣婴借以平衡画面。科雷乔甚至比提香更多地使用了色彩和光可以用来平衡形状和引导眼睛的视线方向这项发现。我们自己也

跟着牧人一起冲向这个场面，而且被引导着看见了他所看见的景象——《约翰福音》中所说的在黑暗之中放射光芒的奇迹。

科雷乔的作品有一个为后人代代追摹的特色，那就是他用以彩绘教堂的天花板和穹窿顶的方法⑫。他试图给予下面中殿里的礼拜者一种幻觉，好像天花板已经打开，他们一直向上看到了天堂的荣耀。他控制光线效果的技艺，使他能在天花板上画出阳光照耀的云彩，云彩之间的天使群好像双腿悬垂在翱翔。听起来这也许不大庄严，当时也的确有人在反对⑬。然而当你站在巴马城的黑暗、阴郁的中世纪的主教堂里，向上仰望圆顶时，仍然会产生深刻的印象。可惜这种效果不能复制在插图中，而随着时间的推移，那些湿壁画已经严重剥蚀，效果自然更差。在科雷乔给穹窿顶下面的三角小间［spandrel］所画的预备作［preparatory drawing］中，有一幅大概能使人较好地了解他的意图（图 213）。它表现的是施洗约翰紧紧地抱着羔羊（羔羊是它的标志）⑭，坐在天使们擎起的一片云彩中，喜不自胜地举目观看从上面敞开的天国中倾泻下的一束光线。这张简单的素描表现出科雷乔给人光辉夺目感的技能。这些伟大的色彩大师们莫名其妙地掌握了表现光线的秘诀，甚至还使用了几笔暗色。



214. 威尼斯画家管弦乐队：提香（持低音提琴），廷托雷托（持中音提琴），雅各布·巴萨诺（持长笛）和保罗·韦罗内塞（持大提琴）。保罗·韦罗内塞《迦拿的婚礼》一画的局部。1563 年。巴黎，罗浮宫。

第十七章 新学问的传播

德国和尼德兰，十六世纪初期



215. 北方文艺复兴建筑：布鲁日的旧法庭（裁判所）。杨·沃洛特和克里斯蒂安·西克斯丹尼尔设计。1535—1537 年。

文艺复兴时期意大利艺术家的伟大成就和发明对阿尔卑斯山以北的民族产生了深刻的影响．乐于复兴学术的人都已习惯于面向意大利，古典时期的才智和珍品当时正在意大利陆续重现于世。我们十分清楚，不能像谈学术的进步那样去谈艺术的进步。一件哥特式风格的艺术作品可以跟一件文艺复兴风格的作品不相上下，同样伟大。然而，那时的人们已经接触到南方的杰作，认为自己的艺术一下子就显得陈旧而粗糙了，这大概也是很自然的事情。他们能够指出意大利名家有三项实质的成就。第一项是科学透视法的发现，第二项是解剖学的知识——美丽的人体就是靠它来作完美的表现的——表三项就是古典建筑形式的知识，对于那个时期，那些建筑形式似乎代表着一切高贵、美丽的东西。

一个令人神往的奇观是去观察各种各样的艺术家和艺术传统在那种新学术的冲击下作出的反应，看一看他们是怎样地肯定自己，而有时他们又是怎样地低首屈服——反应的差异取决于他们性格的强弱和眼界的广狭。建筑家的处境大概最为困难。他们所习惯的哥特式传统和古代建筑的复兴，二者至少在理论上都完全符合逻辑，并不自相矛盾，但是在目标和精神方面彼此的差异之大却无以复加。所以经过很长的一段时间，阿尔卑斯山以北才在建筑中采用了新式样。他们采用新式样时，往往都是由于那些访问过意大利而且想赶上时代的君主和贵族们坚决要求而不得不从命。即使在这种情况下，建筑家也常常是按照新风格的要求在表面上敷衍一下。他们为了显示一下自己熟悉新观念，就在这里放上一根圆柱，那里放上一条饰带——换句话说，是给他们那丰富的装饰母题再添加一些古典的形式。多数情况是，建筑物的主体部分完全不变。法国、英国和德国有那么一些教堂，要么其中支撑拱顶的支柱已附加了柱头，因而表面上变成圆柱；要么其中的哥特式窗户满布花饰窗格，但是窗户的尖拱已经让步，改成圆拱（图 216）。有一些老式的修道院却用古怪的瓶形圆柱支撑着；有一些满布塔楼和扶垛的城堡却用古典的细部作装饰；有一些带山墙的城镇住宅上还出现了一些饰带和半身像（图 215）。一个认为古典规则尽善尽美的意大利艺术家，大概会对那些东西大为惊诧，掉头而去。但是，如果我们不用任何迂腐的学究标准去衡量它们，那么我们就常常会赞赏他们的聪敏和才智，竟把那些互不一致的风格调和在一起。

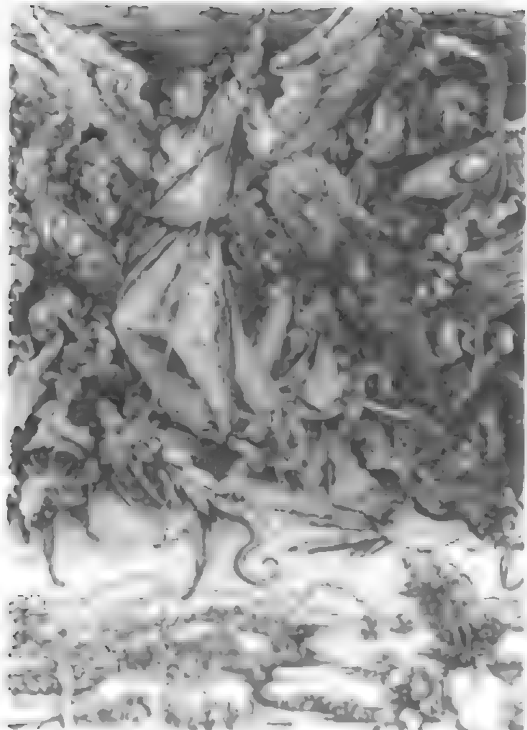


216. 哥特式变体：法国卡昂的圣彼得教堂的唱诗班席外观。皮埃尔·索希尔设计。1518 年动工，约 1545 年完成。

对于画家和雕刻家，情况就颇为不同，因为对他们来说，事情就不是零零碎碎地引进一些像圆柱或拱那样固定的形式。只有小画家们才会满足于从手中的意大利雕版画中借用一个形象或一个姿势。任何一个真正的艺术家必然会感到迫切需要全面理解新的艺术原理，并且要对它们的实用性做出自己的判断。我们可以在最伟大的德国艺术家阿尔布雷希特·丢勒[Albrecht Dûrer]（1471—1528）的作品中研究这一富有戏剧性的过程，在他的一生中，他时时刻刻都充分意识到那些原理对于未来的艺术有重大意义。

阿尔布雷希特·丢勒是一位杰出的金饰匠的儿子，他父亲来自匈牙利，定居在繁荣的纽伦堡市[Nuremberg]。早在儿童时期，丢勒就表现出惊人的绘画天资——他那时的作品有一些一直保留到今天——他在一家最大的制作祭坛和木刻插图画的作坊中当过学徒。那家店铺是纽伦堡的名家米歇尔·沃尔格穆特[Michel Wolgemut]①开设的。他学完徒以后，就按照中世纪所有青年工匠的惯例，作为一个流动工匠[journeyman]②到处旅行，以开扩眼界，并寻找一个定居之处。丢勒的本意是去参观当时最伟大的铜版画家马丁·舍恩高尔（见154页）的作坊，但他到达科尔马时，发现那位画家已在几个月前去世。不过，他还是留下来跟已经接管那个作坊的舍恩高尔的兄弟们一起住了一些时候，接着又转向当时的学术和书业中心瑞士的巴塞尔。他在那里给书籍作过木刻画，然后又继续旅行，越过阿尔卑斯山来到意大利北部。他在整个旅程中一直注意观察，在阿尔卑斯山山谷中风景如画的地方作过水彩画，并且研究过曼泰尼亚的作品（见140页）。当他返回纽伦堡结婚并开设自己的作坊时，他已经掌握了一个北方艺术家想向南方学习的全部技艺术。很快他就表现出他不仅仅具有本行业中复杂手艺的技术知识，而且还具备十分丰富的感情和想象力，足以成为伟大的艺术家。他最早的伟大作品之一是一套大型木刻画，是圣约翰的《启示录》的图解。那是成功之作，世界末日的恐怖及其前夕的迹象和凶兆等等可怕的景象从来没有表现得那样生动有力。毫无疑问，丢勒的想象力和公众的兴趣孳生于对教会制度的普遍不满，这种不满情绪在中世纪末遍及德国，最终在路德的宗教改革运动中爆发出来。在丢勒和他的观众看来，那启示录事件的神秘幻象已经有些像关乎时事的大事了，因为有许多人盼望着那些预言在他们的有生之年成为现实。图217就是《启示录》第十二章第七节的一个插图：

在天上就有了争战：米迦勒[Michael]同他的使者与龙争战；龙也同他的使者去争战，并没有得胜；天上再没有他们的地方。



217. 丢勒：圣米迦勒大战恶龙。《启示录》木刻插图。1498年出版。

为了表现这一重大的时刻，丢勒彻底抛弃了传统上一直用以表现英雄人物跟仇人战斗的优雅、轻松的姿势。丢勒的圣米迦勒毫不装腔作势，他极为严肃认真。他用双手全力把他的长矛戮进龙的喉咙，这个有力的姿势控制了整个场面。在他四周有其他手执刀剑或弓箭的天使军，正在跟奇形怪状难以形容的残忍怪物们战斗。这个战场在天上，下面有一片风景未受惊扰，显得和平宁静，此外还有丢勒的著名的签字。

但是，虽然丢勒已经证明自己是一位富于奇思玄想的名家，是以前建造巨大的教堂门廊的哥特式艺术家的真正继承人，可是他并没有止步停息，为这一成就而踌躇满志。他的习作和速写表明他还力求认真地注视自然之美，力求像杨·凡·艾克以来的任何一位艺术家那样耐心而忠实地把它描摹下来，杨·凡·艾克曾指明北方艺术家的任务是像镜子一样地反映自然。丢勒的那些习作中有一些已经非常著名；例如他画的野兔（见8页，图9），或者他描绘一片草地的水彩习作（图218）。看来丢勒虽然努力掌握描摹自然的熟练技能，但与其说那本身是他要达到的目标，就不如说那是作为一条较好的



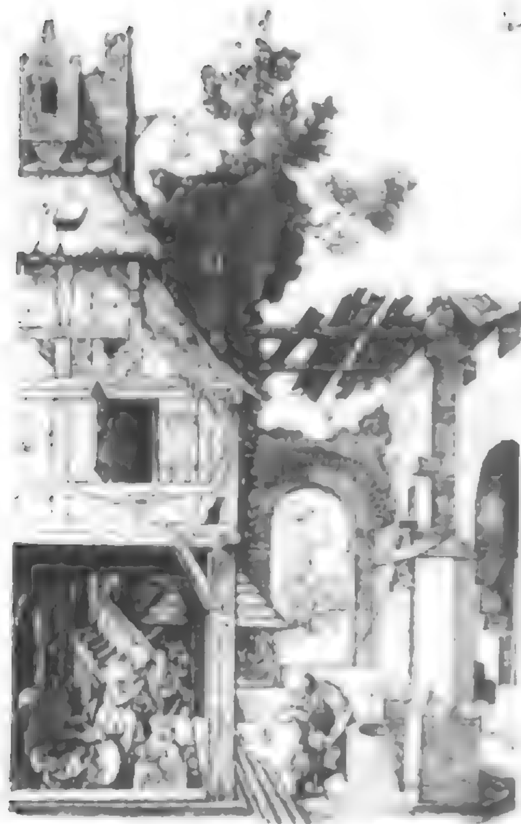
218. 丢勒：野草。水彩。1502年。维也纳，阿尔贝蒂纳藏画馆。

途径，以便呈现出他要用绘画、雕版和木刻去图示的宗教故事中的真实可信的景象。他画出那些速写所凭仗的那种耐心，同样也使他成为天生的版画家，他总是不厌其烦地在细部上再添加细部，在他的铜版上构成一个真实的小世界。他的《耶稣诞生图》（图219）作于1504年（那大约就是米开朗琪罗以他的人体知识震惊了佛罗伦萨的时候），丢勒在画中描绘了舍恩高尔（见154页，图185）已经在他的可爱的雕版画中表现过的主题。那位前辈艺术家已在那幅画中带着特殊的爱描绘过破旧牲口房的断壁颓垣。乍一看，这似乎就是丢勒的主要题材。一个古老的农家院落，灰浆破裂，砖块松散；一面破裂的墙壁，还有树木从裂缝那里生长出来；摇摇欲坠的木板代替屋顶，鸟儿在上面建了巢；这个院落被设想、被描绘得那样平静深沉，饱含耐心，人们能够感觉到艺术家是多么欣赏这个富于画趣的古老建筑的构思③。相比之下，人物形象的确显得很小，几乎无关紧要：玛利亚把那旧牲口房当作庇身之处，正跪在她的圣婴前面，而约瑟正忙着从井里打出水来，小心地倒入一个细长的水罐中。人们必须仔细地观看才能发现背景中有一个正在礼拜的牧人，而且几乎要用放大镜才能发现空中照例有一个天使在向人间宣布这个愉快的消息。然而没有人会郑重其事地说丢勒不过是想显示他描绘古老的断壁颓垣的技能而已。这座废置不用的农家旧院和卑微来客，表现出一种田园宁静的气氛，使我们跟画家创作此画时一样以虔诚的心情去沉思那圣夜的奇迹。在这种版画中，丢勒好像已经把哥特式艺术转向摹写自然以来的发展都集中起来，提高到尽善尽美的境界。然而与此同时，他的心灵又忙于为意大利艺术家提出的新艺术目标而奋斗。

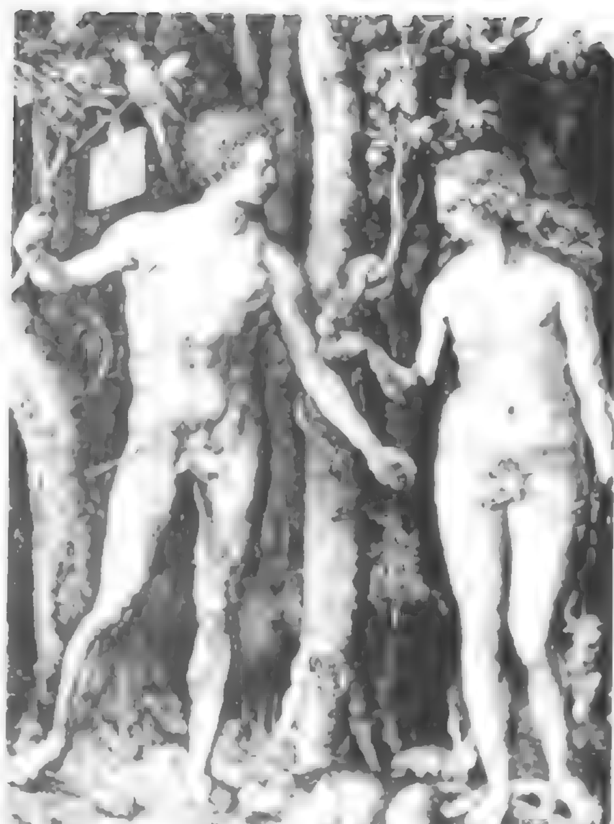
有一个几乎已被哥特式艺术全然摒弃的目标，现在又处于众目所瞩的地位，这就是用古典艺术曾经赋予人体的理想美来表现人体。

在这方面，丢勒不久就发现单纯摹拟真实的自然，不论摹拟得多么勤奋、多么虔诚，都绝不足以产生南方艺术作品的那种独具一格的不可捉摸的美。拉斐尔面对这个问题时求助于他心灵中出现的那种美的“某个理念”那是他在研究古典雕刻和美丽的模特儿的年月里通过熏陶而形成的观念。但对丢勒说来，这个问题就不简单了。不仅他进行研究的机会不那么多，而且在这种问题上他也没有坚定的传统和可靠的天赋。正是因为这个缘故，他才去寻求一个可以言传的规则，仿佛是可靠的处方，能够说明人体形式美何在；而且他相信自己已经在古典作者论述人体比例的教导中找到了这样一种规则。那些著作的叙述和尺寸相当模糊，但是丢勒不是这种困难所能吓倒的。正像他所说的，他要为前辈（他们对艺术规则没有明确的认识，但已创作出生动有力的作品）的模糊的惯例奠定一个可以言传的恰当基础。观察丢勒实验各种比例规则，看到他有意地改变人体骨架结构，把身体画得过长或过宽以便去发现正确的匀称性和和谐性，足以令人感动。他终身忙于做这种研究，第一批研究成果之中有一幅画的是亚当和夏娃，这幅画中体现了他对于美与和谐的全部新观念而且他骄傲地用拉丁文签署他的全名：ALBERTUS DURER NORICUS FACIEBAT 1504（图220）。

我们要想马上看出这一幅版画中的成就也许并不容易。因为艺术家在使用另一种语言，跟我们前面引以为例的那幅画中所使用的那种语言相比，他对目前这种语言还不那么熟悉。他辛勤地用圆规和直尺度量和平衡后所取得的和谐形状不像它们的意大利和古典模特儿那么真实而美丽。不仅在它们的形状和姿势上，而且在构图的对称上，也有一



219. 丢勒：圣诞图。铜版画。1504 年。



220. 丢勒：亚当和夏娃。铜版画。1504 年。

些造作的形迹。但是，一旦人们认识到丢勒不像二流艺术家们那样，他没有失去自身的本色去崇拜新的偶像，那么认为这幅画笨拙的第一感很快就消失了。当他引导着我们进入画中的伊甸园 [the Garden of Eden] 的时候，那里的老鼠安静地躺在猫的身旁，麋、牛、野兔和鹦鹉也不畏惧人的足音；一旦我们的视线深入到生长着智慧之树的树丛之中，观看那条蛇给夏娃命运之果，而亚当伸手去接，一旦我们注意到丢勒怎样努力使他们那造型精细的白晰身体的清晰轮廓，在生长着不光滑的树木的林丛暗影之中显现出来，我们就会开始赞赏这把南方的理想移植到北方土壤上来的第一次认真的尝试。

可是丢勒本人却不会轻易满足。他在发表了这幅版画一年以后，就到威尼斯去开扩眼界，学习更多的南方艺术的奥秘。对这样一位杰出对手的到来，小艺术家并不十分欢迎，丢勒在给一位朋友的信中说道：

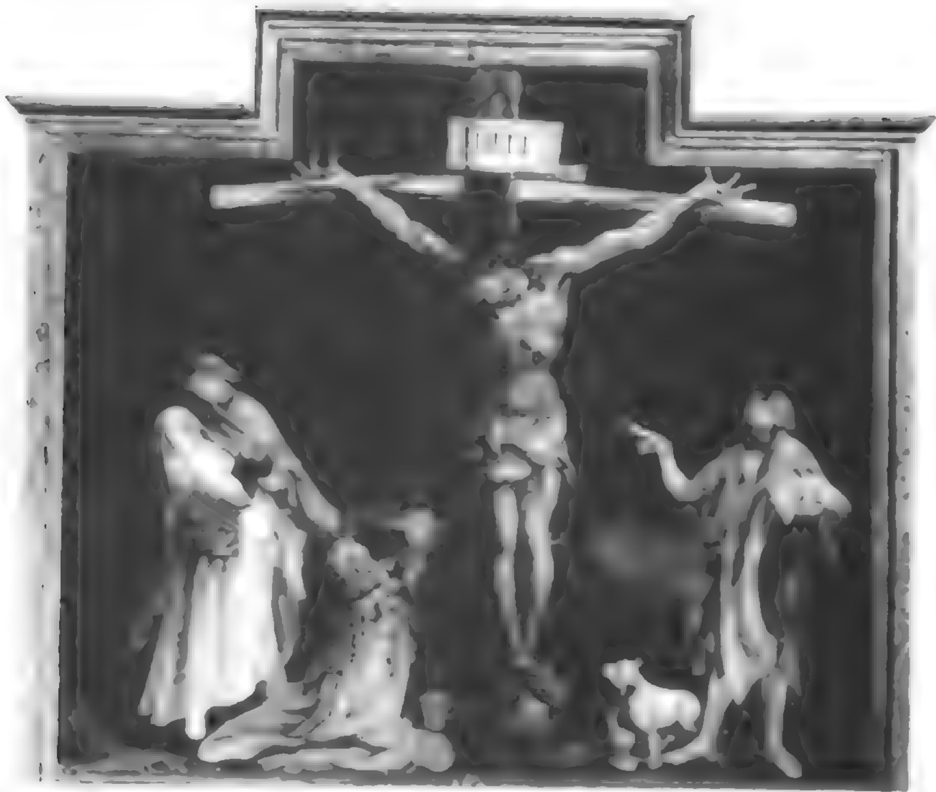
有许多意大利朋友告诫我不要跟他们的画家在一起吃喝。那些画家之中有许多人是我的敌人；他们到处临摹我的作品，在教堂里，在他们能够看到我的作品的一切地方；然后他们诋毁我的作品，说它没有用古典手法，所以一无是处。但是乔瓦尼·贝利尼向许多贵族人士高度赞扬过我。他想要一些我画的东西，亲自来找我，请我给他画些什么——他将付重酬。人人都告诉我他是多么诚挚的人，所以我很喜欢他。他很老了，可是作画还是最高明的。

正是在从威尼斯写出的一封信中，丢勒写出了那一句十分动人的话，表现出他是怎样强烈地感觉到他这个纽伦堡行会严格制度管理下的艺术家，跟他的享受自由的意大利同道之间境况悬殊："为这荣耀我该怎样颤抖"，他写道，"在这里我是老爷，在家里我是食客。"④但是丢勒后来的生活并不像他所担心的那样。的确，一开始他不得不像工匠那样，去跟纽伦堡和法兰克福［Frankfurt］的富人讨价还价，争长论短。他不得不向他们保证在他的画板上只使用最高级的颜料，而且还要涂上许多层。但是他的名声逐渐传开，并被相信艺术是增光生色的重要工具的马克西米利安皇帝［Emperor Maximilian］罗致去为他的一系列重大的计划服务。当丢勒 50 岁那年游历尼德兰时，他确实像老爷一样受到接待。他自己深受感动，记下了安特卫普的画家们是怎样尊敬他，在他们的行会大厅里隆重设宴招待他："当我被引到餐桌前面的时候，人们站在两边，仿佛是被引见一位伟大的老爷，他们中间许多杰出的人物也都以最谦恭的方式低着头。"⑤即使在北方国家里，对手工劳作的人加以鄙视的势利眼光也被伟大的艺术家打倒了。

在伟大和才能方面，唯一的一位可跟丢勒媲美的德国画家竟然被我们遗忘到连他的名字都不敢肯定的地步。这真是件莫名其妙的怪事。十七世纪的一位作者⑥糊里糊涂地提到阿沙芬堡［Aschaffenburg］的一位马蒂亚斯·格吕内瓦尔德［Matthias Grünewald］，他称之为"德国的科雷乔"，并生动地描述了他的一些画。从那以后，那些画和其他一些必定也是出自同一位伟大艺术家之手的作品通常就被贴上"格吕内瓦尔德"的标签。可是那个时期的记载和文献根本没提到任何叫格吕内瓦尔德的画家，我们不得不认为那位作者可能把事情弄混了。因为归给这位艺术家的绘画中有一些带有姓名的开头字母"M·G·N·"，而且我们知道有一个画家马西斯·戈特哈德·尼特哈德［Mathis Gothardt Nithardt］跟阿尔布雷希特·丢勒约略同时，曾在德国靠近阿沙芬堡的地方居住而且工作过，现在认为那位大师实际是叫这个名字，而不叫格吕内瓦尔德。但是这种推测对我们帮助不大，因为我们对那位艺术家马西斯所知不多。简单讲来，丢勒像个活生生的人一样站在我们面前样，对他的习性、信仰、趣味和独特手法我们非常熟悉，而格吕内瓦尔德对我们来说却像莎士比亚一样，是一个巨大的谜⑦。出现这种情况未必是纯属巧合。我们之所以对丢勒那么了解恰恰是由于他把自己看作他本国艺术的一个革新家。他考虑自己正在做什么和为什么要去做，他记录自己的旅行和研究，而且他著书教授同时代的人。没有任何迹象说明创造"格吕内瓦尔德"艺术杰作的那位画家也是用类似的眼光去看待他自己。恰恰相反。我们现在拥有的他的很少几幅作品是在大大小小的地方教堂中的传统类型的祭坛嵌板画，包括给阿尔萨斯的伊森海姆［Isenheim］村的大祭坛（所谓伊森海姆祭坛）画的很多祭坛"翼部"。他的作品中没有任何迹象表明他像丢勒那样努力地争取跟一名区区的工匠有所不同，也没有迹象表明他受了哥特时代晚期发展而成的那种固定的宗教艺术传统的束缚。尽管他一定熟悉意大利艺术的某些伟大发现，但是只有在那些发现跟他对艺术功能所持的观念一致时，他才加以使用。他对这一点似乎没有任何怀疑。对他说来，艺术并不在于寻求美的内在法则，艺术只能有一个目标，也就是中世纪所有宗教艺术所针对的目标——那就是用图画来布道，宣讲教会教导的神圣至理。伊森海姆祭坛的中央嵌板画（图 221）表明他为了这个唯一压倒一切的目标，其他一切概不考虑。按照意大利艺术家的看法，被钉死在十字架

—270

221. 格吕内瓦尔德：磔刑图。出于伊森海姆祭坛。1515 年(?)完成。法国科尔马，博物馆。



上的救世主这一僵死、残酷的描绘无美可言。格吕内瓦尔德却像是在耶稣受难期[Passiontide]⑧的一个传教士，不遗余力地叫我们对这一受难场面深感恐怖：基督垂死的身体受十字架的折磨已经变形；刑具的蒺刺扎在遍及全身的溃烂的伤痕之中。暗红色的血和肌肉的惨绿色形成鲜明的对比。通过他的面貌和双手的难忘的姿势，这忧患的人[the Man of Sorrows]⑨向我们表明他受难的意义[the meaning of His Calvary]。他的痛苦反映在按照传统程式安排的群像之中，玛丽亚是居孀的装束，昏倒在福音书作者圣约翰的手臂中，主已经嘱咐过圣约翰照顾玛丽亚，也反映在抹大拉的玛丽亚的瘦小形象之中，她带着她的玉膏瓶，悲哀地绞着双手。十字架的另一边站着那强壮的人物施洗约翰，还有带着十字架的羔羊，它是一个古老的标志，正把它的血注入圣餐杯。施洗约翰用下命令的严厉姿势指着救世主，在他上面写着他所讲的话（根据《约翰福音》第三章，第 30 节）："他必兴旺，我必衰微。"

毫无疑问，艺术家想叫观看祭坛的人沉思一番，想一想他以施洗约翰指着救世主的手来特别强调的那几句话，也许他甚至还想叫我们看到基督必定怎样生长而我们怎样萎缩。因为在这幅画中，现实似乎是用它的十足的恐怖描绘出来的，却有一个奇怪的不真实之处：人物形象的大小差别很大。我们只要比较一下在十字架下面的抹大拉的玛丽亚的双手跟基督的双手，对它们的大小差别惊人这一点就十分清楚了。在这些地方，格吕内瓦尔德显然反对文艺复兴以来发展起来的那种现代艺术规则，他有意重新返回中世纪画家和原始时期画家的原则，他们本是按照人物形象在画面上的重要性来改变它们的大

小的。正如他为了祭坛的精神喻义已经牺牲了那种悦目之美一样，他也不顾比例正确的新要求，因为这样做能帮助他表达圣约翰所说的话的神机玄义⑩。

这样，格吕内瓦尔德的作品就能再次提醒我们，一个艺术家确实能够做到既十分伟大又不“先进”，因为艺术的伟大并不在于有新的发现。而每当那些新发现能帮助格吕内瓦尔德表现出他所要传达的东西时，从他的作品中就能清清楚楚地看到他并不是不熟悉那些新发现。正如他用他的画笔去描绘基督痛苦死去的尸体那样，他也用画笔在另一块嵌板上表现出基督复活时变幻为一片天光的神奇影象（图 222）。这幅画难以描述，因为它的效果又是大大依赖于它的色彩。看起来基督仿佛刚刚从墓中飞起，身后拖着一条明亮的光带——那是裹住尸体的寿衣，反射出那光环中的彩色光线。基督飞翔在这场面之上，地面上的士兵被这一突然出现的光辉影象照得眼花缭乱，不知所措，飞升的基督和兵士们无能为力的姿势形成鲜明的对比，兵士们在他们的甲胄之中扭动的方式使我们感觉到了那震惊的强烈程度。我们无法判定前景和背景之间的距离，所以坟墓后面的两个士兵看起来就像刚刚翻倒的木偶，他们的扭曲的形状也仅仅在于使基督变容后的安详而崇高的形象更加鲜明突出而已。

丢勒那一代的第三位著名的德国艺术家是卢卡斯·克拉纳赫［Lucas Cranach］（1472－1553），他开始工作时是一位大有希望的画家。年轻时，他在德国南部和奥地利住了几年。在出身于阿尔卑斯山南麓丘陵地带的乔尔乔内发现了山地景致之美的时候（见 181 页，图 206），这位青年画家正在神往于富有古老森林和浪漫景色的北麓丘陵地带。在 1504 年，也就是丢勒发表他的版画（图 219 和图 220）那一年，克拉纳赫在一幅画中表现了在逃往埃及的路上的圣家族⑪（图 223）。在树木丛生的山区，圣家一门正在一道泉水旁边休息。这是荒野之中的一个迷人的地方，生长着一些表皮粗糙的树木，沿着一个美好的绿色山谷下去是一片广阔的景色。一群群小天使围拢在圣母身边；一个正在给圣婴基督浆果，一个正在用贝壳取水，其他的已经坐下来演奏管笛，让这些疲乏的难民恢复精神。这个富有诗意的构思保留了一些洛赫纳的抒情艺术的精神（见 148 页，图 177）。

在后来的年月里，克拉纳赫在萨克森［Saxony］成为相当机灵而时髦的宫廷画家，他的成名主要是由于他跟马丁·路德的友谊。但是他在多瑙河地区的小住似乎已经足以促使阿尔卑斯山区居民打开眼界，看到他们周围环境的美丽。雷根斯堡［Ratisbon］的画家阿尔布雷希特·阿尔特多夫尔。［Albrecht Altdorfer］（1480？－1538）进入山林之中研究风霜剥蚀的松树和岩石的形状。他的许多水彩画和蚀刻画，至少还有他的一幅油画（图 224），根本不叙述故事，也没有人物。这是一个相当重大的转变。即使是那样热爱自然的希腊人，也不过仅仅画出风景作为田园场面的环境而已（见 62 页，图 71）。在中世纪，一幅画不去明确地图解一个神圣的或世俗的主题，那几乎是不可想象的。只有当画家的技艺本身开始引起人们的兴趣时，画家才有可能出售一幅除了记录他对一片美丽景色的喜爱以外没有其他用意的画⑫。

在十六世纪开头几十年这个伟大的时期中，尼德兰出现的杰出的艺术家不像十五世纪出现得那么多，在十五世纪像杨·凡·艾克（见 128 页），罗吉尔·凡·德·威顿（见 150 页）和胡戈·凡·德·格斯（见 151 页）那样的大师已名满全欧。而这一段时期的艺术家，至少是那些像德国的丢勒那样去努力接受新学术的艺术家们，往往既忠于旧的方



222. 格吕内瓦尔德：基督复活，出自伊森海姆祭坛，1515年以前完成，科尔马，博物馆。



224. 阿尔特多费：风景，约1532年，慕尼黑，古画馆。

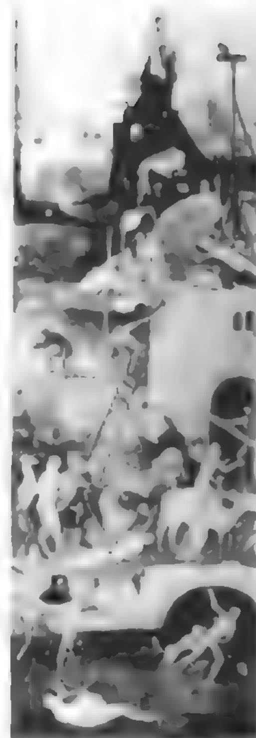


223. 克拉纳赫：逃亡埃及途中的休息，1504年，柏林-达勒姆，国立博物馆。



225. 马布斯：圣路加画圣母。约 1515 年。布拉格，国立美术馆。



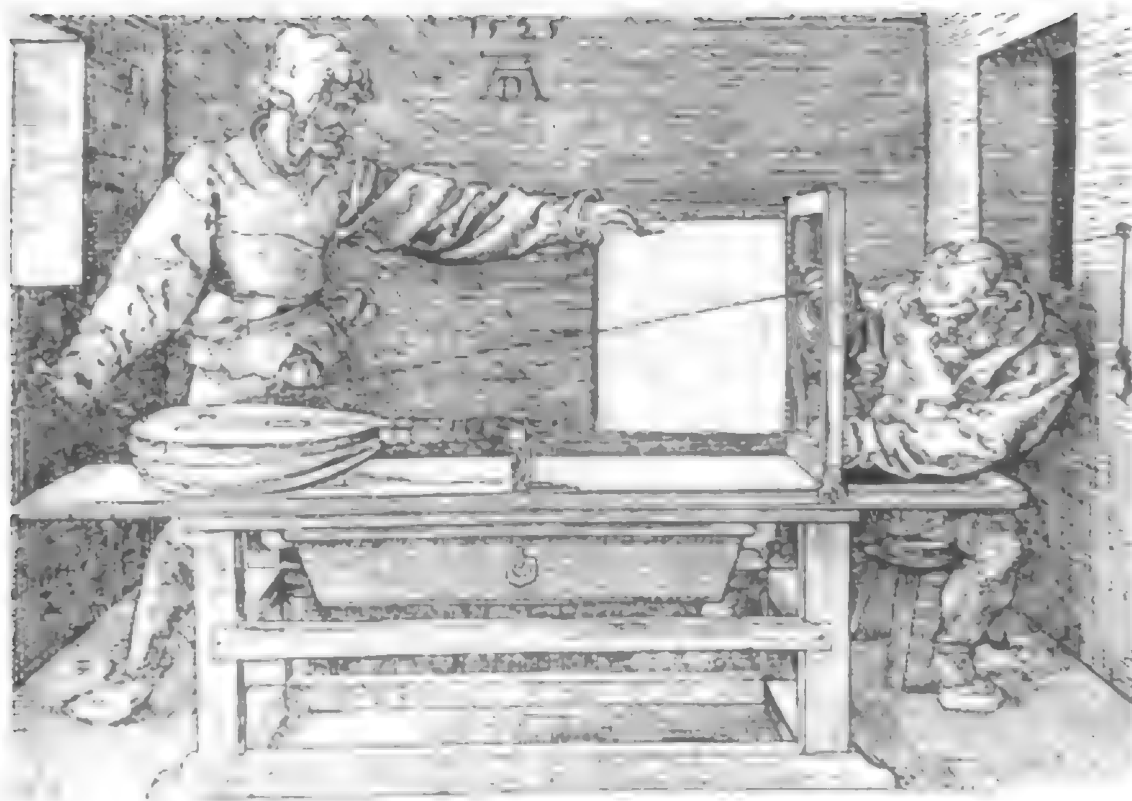


226—227. 博施：天国和地狱。三连画的翼部。约 1510 年。马德里，普拉多宫。

法，又热爱新的方法，希望二者兼顾。图 225 是一个典型的例子，作者是画家杨·格塞尔特 [Jan Gossaert]（1478？—1532），人称马布斯 [Mabuse]。根据传说，福音书作者圣路加的职业是画家，所以在这里他被表现为正在画圣母和圣婴的肖像。马布斯画这些人物形象的方法相当符合杨·凡·艾克及其追随者的传统，但是那背景就完全不同了。似乎他想显示一下他了解意大利的艺术成就，显示一下他掌握科学的透视法，熟悉古典建筑术，精通明暗技术。结果这幅画无疑有巨大的魅力，但它缺乏它的北方样板和意大利样板二者所具有的那种单纯的和谐。人们奇怪为什么圣路加就找不到一个更合适的地方，非要在这个虽然华丽、但是难免凉风飕飕的宫廷院落里画圣母不可。

于是就产生了这么一种情况：这个时期最伟大的荷兰艺术家不是出在那些坚持新风格的人当中，而是出在像德国的格吕内瓦尔德那样、不肯被拖入来自南方的近代艺术运动的那些艺术家当中。在荷兰城市赫托亨博斯 [Hertogen bosch] 就住着那样一位画家，名叫希罗尼穆斯·博施 [Hieronymus Bosch]。我们对他所知寥寥。我们不知他 1516 年去世时有多大年岁，然而从他在 1488 年成为一个独立的画师以后必定又活跃了很可观的一段时间。正如格吕内瓦尔德那样，博施的作品也表明，当时已经发展起来的最真实地表现现实的那些绘画传统和成就能够像调转方向一样，转而描绘人的眼睛从未目睹的事物，画出同样合情合理的图画来。他的成名是由于他对邪恶的力量作了恐怖的表现。大概绝不

是出于偶然，在那个世纪后期忧郁的西班牙国王菲力普二世［King Philip Ⅱ］特别喜欢这位艺术家，菲力普二世是非常关心人的邪恶的。图226和227就是他购买的博施画的一套三连画［triptych］的两翼，至今还在西班牙。在左侧翼，我们看到邪恶正在侵犯人间。创造夏娃之后就是诱惑亚当，然后他俩被逐出乐园；而从高高在上的天空中，我们看到反叛天使的堕落⑬，他们被猛力逐出天堂，像一群可憎的昆虫。在另一侧翼，我们看到地狱的一个景象。那里是恐怖加恐怖，有烈焰、刑罚和各种各样半兽、半人或半机械的可怕的恶魔，它们在永不停息的折磨、惩罚那些可怜的有罪的灵魂，一个艺术家成功地把曾经萦绕于中世纪人们心灵之中的那些恐惧，转化为可感知的具体形象，这还是第一次，大概也是唯一的一次。这一项成就大概只能恰恰出现在这一时刻，这时旧的观念仍然强大，而近代精神已经为艺术家提供了把他们所看见的事物表现出来的方法。看来希罗尼穆斯·博施本来可以在他的某一幅地狱画中，写上杨·凡·艾克在他的阿尔诺芬尼订婚的宁静场面中写出的那句话："我曾在场。"



228. 画家正用线和框架在研究短缩法原理。木版画。丢勒作。见于他1525年编辑的关于透视法和比例的教科书。

第十八章 艺术的危机

欧洲，十六世纪后期



229. 意大利十六世纪别墅：维琴察附近的圆厅别墅，帕拉迪奥设计，1550年。

大约在1520年前后，意大利各城市的艺术爱好者似乎一致认为绘画已经达到完美的巅峰。像米开朗琪罗和拉斐尔，提香和莱奥纳尔多，那样一些人实际已经解决了前人力图解决的所有问题。在他们手中，没有解决不了的素描难题，没有难以表现的复杂题材。他们已经告诉人们怎样能既达到美与和谐又不失描绘的正确性，据说他们甚至已经超过了古希腊和古罗马时代最负盛名的雕像的水平。对于一个盼望自己有朝一日成为伟大画家的孩子来说，听到这种普遍看法大概不十分愉快。不管他多么赞赏当代大师的绝妙之作，他总还会怀疑到底是不是已经发掘出艺术的全部潜力，因而确实没有任何未竟之业留给后人。有一些人却似乎把时人的看法当作天经地义深信不疑，努力研究米开朗琪罗之所学，竭力模仿他的手法。米开朗琪罗喜欢画姿态复杂的裸体人像——好，既然理当如此，他们就去描摹他的裸体人像，然后放到自己的画中，管它适合不适合。有时其结果就有些荒唐可笑——圣经场面上满满的一批人物，似乎是正在集训的青年运动员，后来一些批评家看到那些青年画家误入歧途是因为他们模仿米开朗琪罗的作品的手法，而不是模仿它的精神，就把上述作风盛行的时期叫作手法主义［Mannerism］①时期。但是，那个时期的青年艺术家还不是人人都那么愚蠢，竟至相信对艺术的全部要求就是学到一些姿态难于描绘的裸体人像。艺术是否有可能停滞不前，上一代名家是否无论如何也不

能超越，如果在他们所掌握的人体方面后人难以超越，那么在其他方面是否也不可能，在这些问题上，当时实际有许多人怀疑时论的正确性。有些人想在创造发明方面超过他们；他们想画出一些充满意义和智慧的画——实际上除了最为博学多识的学者以外，那种智慧谁都莫名其妙。他们的作品几乎是图画谜语，除了知道当时的学者对埃及象形文字和许多行将湮没的古代著作的原意如何解释的那些人以外，没有人能解开他们的谜。另外一些人则想把作品弄得不像大师的作品那么自然、那么清晰、那么单纯和谐，以求引人注目。他们似乎辩论说，艺术大师的作品确实是完美的——但是完美性并不是永远吸引人，一旦你熟悉了，它就不再让你动心了；我们所企求的是撼人心弦、出人意料、前所未闻的东西。当然，那些青年艺术家为超越古典的大师入了魔，就略微有些不正常，甚至他们中间最杰出的人物也被引入古怪、复杂的实验之路。然而从某种意义上讲，他们为了超越前人而狂热地奋斗，正是他们对前辈艺术家的最大的敬意。莱奥纳尔多自己不是讲过“一个笨拙的学生才不超越他的师傅”②吗？在某种程度上，伟大的“古典的”③艺术家自身就已经开始而且鼓励新的、生疏的实验了；正是他们的名声和他们后期享有的荣誉，使他们能够在布局或用色方面试用新奇的、打破常规的效果，探索艺术新前景。特别是米开朗琪罗，偶尔表现出大胆地蔑视一切程式——建筑方面尤为明显，他有时抛弃神圣不可侵犯的古典传统规则，而遵循自己的心情和兴致。正是他自己叫公众习惯于赞赏一个艺术家的“随想曲”④和“创意曲”⑤，而且树立了那样一个精进不已的天才的榜样，不满足于自己早期杰作的无比完美性，坚持不懈地寻求艺术表现的新方式方法。

青年艺术家理所当然地把这个事实作为许可证，用他们自己“创新的”构思去轰动公众。由于他们的努力，出现了一些有趣的设计。由建筑家兼画家 F·祖卡里［Zuccari］（1543？—1609）设计的面孔形式的窗户（图 230）就能使人对他们的随想有深入的认识。



230. 祖卡里宫的窗户。F·祖卡里设计。1592年，罗马。

其他建筑家则比较急于显示他们有渊博的知识和精通古典著作，事实上在这方面他们确实超过了布拉曼特那一代艺术家。其中最伟大、最博学的是建筑家安德烈亚·帕拉迪奥 [Andrea Palladio]（1518—1580）。图 229 是他的著名的 Villa Rotonda 即圆厅别墅，在维琴察 [Vicenza] 附近。这在一定程度上也是一个“随想曲”，因为它四面相同，每一面都有一个跟神庙立面形式相同的有柱的门廊，四面合起来围着中央大厅，那大厅令人回想起罗马的万神庙（见 61 页，图 74）。无论这种结合怎样美，它却很难成为一座人们乐于居住的建筑。寻求新奇性和外观效果已经干扰了建筑物的正常用途。

这个时期有一位典型的艺术家是佛罗伦萨的雕刻家兼金饰匠本韦努托·切利尼 [Benvenuto Cellini]（1500—1571）。切利尼在一本名著中描写过他自己的生平，那本书丰富多采、生动活泼地描绘了他的时代。他爱说大话，冷酷而自负，但很难跟他生气；因为他叙述自己的冒险和成功的经历时兴致勃勃，使你觉得仿佛在读大仲马 [Dumas] 的小说。他爱虚荣、自命不凡而且坐不住，这就驱使他从这个城市到那个城市，从这个宫廷到那个宫廷，到处惹是非，捞荣誉，真是那个时代的典型产物。对于他来说，艺术家已经不再是一个稳重而可敬的作坊主，应该是君主和红衣主教们争相邀宠的“艺术巨匠”。他的作品流传下来的很少，其中有一件是 1543 年为法国国王制作的金制盐碟（图 231）。切利尼详详细细地告诉了我们盐碟的故事。我们听到他是怎样斥退了二位胆敢给他推荐题材的著名学者⑥，他又是怎样用蜡制作了一个他自己构思的模型，代表大地和大海。为了表现出大地和大海相互接合，他把两个人物形象的腿联结在一起；他说，“大海被塑造为男人，控制着一条精致的船，船里能够装上足够的盐，在下面我放上四只海马，而且我给大海加上一把三叉戟。我把大地塑造为美女，尽我所能使她优雅可人。在她身边，我放上一座装饰富丽的神庙来盛胡椒。”⑦然而这一切微妙的设计读起来不如他运黄金的故事有趣，书中叙述了他怎样从国王的宝库里运走黄金，途中遭到四个歹徒的袭击，他只身一人把他们全部打跑。我们有些人可能觉得，切利尼的人物形象的圆滑宜人之美显得有些刻意求工，虚伪造作。但是，一旦知道创作那些形象的艺术家原来是这样孔武有力，并不像他的作品那样似乎缺乏强健的体魄，或许也会得到安慰的。

切利尼的观点是那个时代的典型代表，那个时期是忙碌不宁地力求创造比前人作品更有趣、更不凡的东西⑧。我们可以在科雷乔的追随者之一帕尔米贾尼诺 [Parmigianino]（1503—1540）的画中看到同样的精神。我大可猜想有些人会觉得他的圣母像（图 232）几乎不堪入目，因为那样一个神圣的题材竟画得这么矫揉造作；丝毫不像拉斐尔处理这个古老的主题那么自然而单纯。这幅画被叫做《长颈圣母》[Madonna with the long neck]，这是因为画家渴望使圣母显得文雅而优美，把圣母的脖子画得像天鹅一样。他莫名其妙地随意加大人体的比例。圣母的修长手指的手，前景中的天使的长腿，拿着一卷羊皮纸文稿的瘦弱而憔悴的先知——我们仿佛是通过一面变形镜来观看这一切。然而无可怀疑的是，艺术家获得这一效果既不是由于无知妄作，也不是由于漫不经心。他花费心力要让我们看到他喜欢这些不自然的加长形状，所以在画面的背景中放上一根形状古怪的高大圆柱，比例同样反常，加倍地保证了他所追求的效果。在画面的布局中，



231. 切利尼：黄金和珐琅的容盐器，底座为黑檀。1543 年为法兰西国王法兰西斯一世作。维也纳，美术史美术馆。



232. 帕尔米贾尼诺：长颈圣母。1532 年着手，画家 1540 年去世，左部未完成。佛罗伦萨，皮蒂宫。

他也向我们表明他不信从传统的和谐。他不把人物一对一对地平均分配在圣母两边，而是把一群簇拥在一起的天使塞到一个狭窄的角落里，留下另一边大片空白去表现高高的先知形象，由于距离远，先知的高度已经缩得还不及圣母的膝盖高。这就毫无疑问，如果说是胡来，那么其中自有条理⑨。画家想打破常规，想表明为了达到十全十美的和谐，古典方法并不是唯一可设想的方法：自然的单纯确实是达到美的一条途径，但是还有不那么直接的途径，也能取得有经验的艺术爱好者感兴趣的效果。不管我们是否喜欢他走的这条路，都不得不承认他始终如一。实际上，帕尔米贾尼诺和当时那一批力图新颖出奇而不惜牺牲艺术大师所确立的“自然的”美的艺术家，大概是第一批“现代派”艺术家。事实上，我们将会看到现在所谓的“现代派”艺术可能来源于类似的愿望，亦即企图避开明显的东西，追求跟传统的自然美不同的效果。

在这一不寻常的时期，其他艺术家们在艺术巨人们影响下，对于按照普通的技艺和兴趣标准去超越巨人们并不那么绝望。我们可能对他们所做的并不样样赞同，但是，在这一方面我们也不得不承认他们的某些努力相当惊人。一个典型的例证就是佛兰德斯雕刻家琼·得·布洛尼 [Jean de Boulogne] （1529——1608）所作的众神的信使墨丘利 [Mercury] 的雕像（图 233），意大利人管这位雕刻家叫乔瓦尼·达·波洛尼亚 [Giovanni da Bologna]。他给自己规定的任务是实现不可能实现的目标——制作一个雕像，要它克服无机物质的重量、有凌空疾飞之感。他在一定程度上获得了成功。他的著名的墨丘利雕



233. 乔瓦尼·达·波洛尼亚：墨丘利。青铜像。1567 年。佛罗伦萨，巴尔杰 罗美术馆。



234. 廷托雷托：圣乔治大战恶龙约 1555 年。伦敦，国立美术馆。

235. 廷托雷托：圣马可遗体的发现。约 1562 年。米兰，布雷兰美术馆。



像仅用一个脚趾尖接触地面——更确切地讲，还不是地面，而是从代表南风的一个面具的口中喷出的一团气。整个雕像经过了细心的平衡，所以它真像是在空中翱翔——几乎是破空飞驰，又轻快，又优美。大概一个古典的雕刻家，甚或米开朗琪罗，就可能觉

得这种效果不适用于雕像，因为雕像应该叫人联想起那制作雕像的沉重的大块材料——但是乔瓦尼·达·波洛尼亚跟帕尔米贾尼诺一样，宁愿否定那些根深蒂固的规则，去显示一下到底能够取得哪些惊人的效果。

在这些十六世纪后半叶的艺术家中，最伟大的一位也许是住在威尼斯的一位艺术家。他叫雅各布·罗布斯基［Jacopo Robusti］，绰号廷托雷托［Tintoretto］⑩（1518—1594）。他也厌烦提香展现给威尼斯人的那种简单的形色之美，然而他的不满一定不仅仅是想创作独特的作品。他似乎已感觉到无论提香这个画家怎样无与伦比地善于表现美，他的画却倾向于媚人而不是动人：那些画并不十分激动人心，不足以使伟大的圣经故事和圣迹传奇生气十足地重现在我们面前。无论他这个看法是否正确，他必定还是下定决心用不同的方式去叙述那些故事，使观看的人感受到他所画的那些事件的刺激性和强烈的戏剧性。图 235 表现出他确实成功地画出了独特而迷人的画。乍一看这幅画显得混乱，使人茫然。跟拉斐尔等人的画法不同，主要人物不是清楚地布置在画中的平面之上，而是让我们一直看到一个奇特的拱顶深处。在左边角落里有一个高个子男人带有光环，举起手臂仿佛在制止发生的一件事情——我们顺着他的手势看去，就能看到他关注的是画面另一边拱顶之下高处发生的事情。那里有两个男人已经掀开墓盖，正要从墓里把一个尸体放下来，另一个人戴着头巾，正在帮助他们，背景中有一个贵族拿着火把，想看看另一座墓上的刻辞。这些人显然在盗窃一所地下墓穴。有一具尸体直挺挺躺在一块地毯上，是用奇特的短缩法画的，一位尊贵的老人穿着华丽的衣服跪在旁边看着尸体。画面右角有一群男女在打手势，惊讶地看着那位圣徒——带有光环的人物必定是代表一位圣徒。如果我们细看一下，就能看出他带着一本书——这是福音书作者圣马可，是威尼斯的保护圣徒⑪。这里发生了什么事呢？原来这里画的是在威尼斯建起圣马可教堂的著名圣陵准备安放圣骨时，圣马可的圣骨怎样从亚历山大里亚（“异教的”伊斯兰信徒的城市）运往威尼斯。据说圣马可曾在亚历山大里亚作过主教，死后葬在那里的一所地下墓穴中。当一伙威尼斯人接受了找到圣徒遗体的虔诚使命破墓而入时，他们不知道墓穴里那么多墓中哪一座安放着珍贵的圣骨。但在他们找到了那座墓时，圣马可突然现身指出了他在尘世生活的遗骸。这就是廷托雷托所选择的时刻。圣徒指示人们不要再搜索其他的墓。他的遗体已经找到了，就躺在他的脚旁，浸沐在光线之中，遗骸的出现还产生了奇迹。在右边翻滚的那个人已摆脱掉缠住他的魔鬼，现在魔鬼好像一缕轻烟从他口中逃走。跪下来礼拜鸣谢的贵族是供养人，是宗教团体中的一员，是他委托艺术家作这幅画的。当时的人必定认为整幅画怪异。对不调和的明暗对比和远近对比，对不和谐的姿势和动作，他们可能曾感到震惊。然而他们一定很快就发现，如果使用普通的方法，廷托雷托就不可能创造出这种效果，使我们觉得眼前正在展现一件极为神秘的事情。为了达到这个目的，廷托雷托不惜牺牲柔和的色彩美，而那色彩美本来是威尼斯画派，是乔尔乔内和提香，最为自豪的成就。他的一幅现藏伦敦的画《圣乔治大战恶龙》［St George' s fight with the dragon］⑫（图 234），表现出他怎样用奇异的光线和配合色［broken tone］加强了紧张和激动的感觉。我们觉得戏剧正当高潮。公主好像即将冲出画面朝我们而来，而那位英雄人物却完全违反规则，被远远地移到场面的背景之中。

当时一位伟大的佛罗伦萨批评家和传记作家瓦萨里［Vasari］，在写到廷托雷托时说，“如果他不是打破常规，而是遵循前辈们的美好的风格，那么他就已经成为威尼斯所见的最伟大的画家之一了”⑬。事实上，瓦萨里认为他的作品所以被弄糟是由于制作马虎和趣味古怪。他对廷托雷托对作品不予“完成”的做法大惑不解。他说：“他的速写是那么粗糙，以致他的笔触显示的是力量而不是判断，好像信笔而出。”这就是从那时开始经常对现代艺术家进行的指责。大概这种情况并非完全不可理解，因为那些伟大的艺术革新家往往专心于本质所在，不肯为通常理解的技术完美多费心思。在廷托雷托那种时代里，技术操作已经达到很高的水平，凡是具有一些机械操作天分的人就能掌握它的某些诀窍。像廷托雷托这样一个人是想以新的观点来表现事物，想探索表现古老的传说和神话的新方式。当他已经传达出传奇场面的景象时，他就认为他的画已经完成了。进行一番圆润、仔细的修饰不能引起他的兴趣，因为那样做不仅对他的意图无助，反而有可能分散我们对画面上的戏剧性事件的注意力，所以他就不再加工，任凭人们惊奇不置。

十六世纪的艺术家对这些方法大加采用的，没有一个人能超过来自希腊克里特岛的一位画家，他有个古怪的名字叫多梅尼科·狄奥托科普洛斯［Domenico Theotocopoulos］(1541? －1614)，人们简单地叫他“希腊人”，即埃尔·格列柯［El Greco］。他是从一个孤立的地区来到威尼斯的，克里特从中世纪以来还没有出现任何新型艺术。在故乡时，他必定看惯了古代拜占庭手法的圣徒像；它们庄严、生硬，跟自然形象的外观相去甚远。他没有受过观赏画面正确设计的专门训练，所以没有发现廷托雷托的艺术有什么可惊讶之处，反而觉得它有许多迷人之处。因为他也似乎是热情而真诚的人，也渴望使用激动人心的新手法去叙述神圣故事。在威尼斯停留了一段时间之后，他定居在西班牙的托莱多［Toledo］，这是欧洲的一个边远的地方；他住在那里也不容易遭到要求设计正确自然的批评家的打扰和攻击，因为当时在西班牙，中世纪关于艺术的观念仍然迁延未消。这就可以解释为什么埃尔·格列柯的艺术在大胆蔑视自然的形状和色彩方面，在表现激动人心和戏剧性的场面方面，甚至超过了廷托雷托。图236是他的最令人震惊而激动的画作之一。这幅画描绘圣约翰的《启示录》中的一段经文，我们看到的正是圣约翰本人，他站在画面的一边，沉迷在幻觉之中，眼望天国，以发表预言的姿势举起双臂。

这段经文是《启示录》中的一段，说到羔羊召唤圣约翰来看七印的揭开。“揭开第五印的时候，我看见在祭坛底下有为神的道、并为作见证、被杀之人的灵魂。他们大声喊着说‘圣洁真实的主啊，你不审判住在地上的人，给我们伸流血的冤，要等到几时呢?’于是有白衣赐给他们各人”(《启示录》第六章，第9—11节)。所以这些姿态激动的裸体人物就是起来接天赐礼物白衣的殉教者。毫无疑问，任何精确无误的素描也未曾以这样神奇、这样令人信服的生动形式表现出当世界末日来临，这些圣徒们要求世界毁灭时的恐怖景象。不难看出埃尔·格列柯深深地受益于廷托雷托一反常规的不平衡构图法，而且他也采用了帕尔米贾尼诺的矫饰的圣母那种拉长人物形象的手法主义。但是我们也看到埃尔·格列柯已经把这种艺术方法运用于新的意图。他当时住在西班牙，那里对宗教有一种不可思议的热情，其他任何地方都难以见到。在这种环境中，那矫饰”的“手法



236. 埃尔·格列柯：揭开第五印。约 1610 年。纽约，大都会美术博物馆。

主义”艺术就大大丧失了它的专供识家鉴赏的艺术本性。虽然我们感觉他的作品是那样惊人地“现代化”，可是当时的西班牙人似乎不像瓦萨里对待廷托雷托的作品那样，没有提出什么类似的反对意见。他的最伟大的肖像画（图 238）⑭实际上可以跟提香的肖像画（图 209）并列。他的画室总是一片繁忙。他似乎雇佣了许多助手去应付他接到的大批订货，这就可以解释为什么有他署名的作品并不都同样出色。过了一代以后，人们才开始



237. 荷尔拜因：圣母和市长迈尔一家。约 1528 年。西德，达姆施塔特城堡。



238. 埃尔·格列柯：霍尔滕西奥·费利克斯·帕拉维奇诺修士肖像。约 1609 年。波士顿，美术博物馆。

批评他画出的形状和色彩不自然，把他的画当作糟糕的笑料。直到第一次世界大战以后，现代派艺术家告诉我们不要用同一个“正确性”标准去衡量所有的艺术作品，这时埃尔·格列柯的艺术才重现于世，得到理解。

在北方的国家里，德国、荷兰和英国的艺术家遭遇到的危机比意大利和西班牙的同行所遭遇的危机更现实。因为那些南方人只是不得不考虑用惊人的新手法去作画；而北方艺术家很快就面临着绘画到底是否能够而且应该继续下去的问题。这个巨大的危机是宗教改革运动引起的。许多新教⑮教徒反对教堂里的圣徒的绘画和雕像，认为它们是天主教的偶像崇拜的一个明证。这样，新教地区的画家就失去了画祭坛嵌板画这宗最大的经济来源。那些比较严格的加尔文教徒［Calvinists］，甚至反对使用华丽的房屋装饰等其他奢侈品，即使在理论上对那些东西不加禁止的地方，地区的气候和建筑风格通常也不适合使用意大利贵族为他们的府邸订制的那种大型湿壁画装饰。艺术家的固定经济来源只剩下书籍插图和肖像绘画，是否足以维持生计就大可怀疑了。

在那一代的一位最伟大的德国画家小汉斯·霍尔拜因［Hans Holbein the Yonger］（1497—1543）的生涯中，我们能够看到上述危机的影响。霍尔拜因比丢勒小 26 岁，只比切利尼大 3 岁。他出生在奥格斯堡［Augsburg］，那是一座富有的商业城市，跟意大利贸易关系密切；不久以后他搬到巴塞尔，一个著名的新学术中心。

这样，丢勒一生热情地奋力以求的知识自然就传给了霍尔拜因。他出身于画家的家庭（他的父亲是一个受人尊敬的画师），为人又机敏不凡，不久就兼收并蓄，掌握了北方艺术家和意大利艺术家二者的成就。他刚过 30 岁就画出那幅奇妙的祭坛画圣母和供养人巴塞尔市长一家（图 237）。这幅画采用各国都有的传统形式，我们已经看到它被用于威尔顿的双连画（见 118 页，图 146）和提香的佩萨罗和圣母（见 181 页，图 207）。但是霍尔拜因的画仍然是同类画中最完美的作品之一。在以古典形状的壁龛为界框的平静而高贵的圣母形象两边，供养人们自然地聚为群像，这种布局方式使我们回想起意大利文艺复兴时期最和谐的构图，想起乔瓦尼·贝利尼（见 179 页，图 205）和拉斐尔（见 174 页，图 199）的最和谐的构图。但是由认真注意细部和漠视某种传统的美，表现出霍尔拜因学的是北方的手艺。当他走向德语国家的第一流大师之位时，宗教改革运动的动荡把成功的希望全部化为泡影。1526 年，他离开瑞士去英国，随身带着伟大的学者鹿特丹市的埃拉斯穆斯［Erasmus］的一封推荐信。“这里的艺术正在冻结”，埃拉斯穆斯写信把这位画家推荐给他的朋友们，其中就有托马斯·莫尔爵士［Sir Thomas More］⑯。霍尔拜因在英国的第一批工作中，有一件是准备给那位伟大学者的一家画一幅大型肖像画，这件工作有一些局部习作还保存在温莎堡［Windsor Castle］（图 239）。如果霍尔拜因本来是希望脱离宗教改革运动的动荡骚扰，那么后来发生的事情必定使他失望；不过当他最后永久定居于英国，而且被亨利八世授予宫廷画家的职位时，至少他找到了一个允许他生活和工作的地方。他不能再画圣母像了，但是宫廷画家的任务还是多种多样的。他设计过珠宝和家具，盛会服装和厅堂装饰，武器和酒杯。然而



239. 荷尔拜因：托马斯·莫尔爵士的儿媳安娜·克莱萨克尔肖像。1528年。温莎堡，皇家图书馆。



240. 荷尔拜因：伦敦的德国商人格奥尔格·吉斯泽肖像。1532 年。柏林—达莱姆，国立博物馆。



242. 尼古拉斯·希利亚德：袖密画肖像画。约 1590 年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。



241. 荷尔拜因：理查德·索思韦尔爵士肖像。1536 年。佛罗伦萨，乌菲兹美术馆。

他的主要工作是为皇室画肖像画；正是由于霍尔拜因的眼光敏锐，我们现在还能这样生动地看到亨利八世时期的男男女女的形象。图 241 是他作的理查德·索思韦尔爵士 [Sir Richard Southwell] 的肖像，这是参与解散修道院的一位朝臣。在霍尔拜因这些画像中丝毫没有戏剧性，丝毫不引人注目，但我们看的时间越长，似乎画像就越能揭示被画之人的内心和个性。我们完全相信霍尔拜因实际是忠实地记录了他所见到的人物，不加毁誉地把他们表现出来。他在画面上安排人物的方式则显示了这位名家的准确可靠的技法。画上没有任何一处似乎是信手为之；整个构图十分匀称，在我们看来很可能有些“浅显”。但这正是霍尔拜因的意图。在他较早的画像中，他仍然试图去显示他描绘细部的奇妙技艺，借助于被画者的环境，借助于他生活中身边的事物，去刻划人物的特点（图 240）。在他年纪越来越大、艺术越来越成熟时，他似乎也就越来越不需要那样的诀窍了。他不想突出自我去转移人们对被画者的注意力，而恰恰是因为这高明的自我克制，我们才对他加以高度的赞美。

在霍尔拜因离开了讲德语的国家以后，那里的绘画开始衰退到惊人的程度；在霍尔拜因去世以后，英国的艺术也处于类似的困境。事实上，在宗教改革运动之后，那里留下的唯一绘画分枝就是霍尔拜因如此坚定地建立起来的肖像画。即使在这个分枝里，南方手法主义式样也表现得越来越明显了，而宫廷气派的精致而优美的格调也取代了霍尔拜因的较为单纯的风格。

伊丽莎白时代的一位年轻贵族的肖像（图 242）可以使我们了解这一种新型肖像画法的最佳之作。这是跟锡德尼 [Sidney] ⑰和莎士比亚同代的英国名家尼古拉斯·希利亚德 [Nicholas Hilliard]（1547—1619）画的一幅“细密画”。看着这位优雅的青年，他右手放在胸前，懒洋洋地倚在一棵树上，周围是带刺的野玫瑰，我们确实可能想起锡德尼的田园诗歌或莎士比亚的喜剧。大概这幅细密画是打算作为那位青年男子的一件礼物送给他正在追求的女子的，因为上面有拉丁文题词“Dat poenas laudata fides”，意思大致是“我的可赞颂的信念使我痛苦”。我们不便追问那些痛苦到底是不是比这幅细密画上画的玫瑰刺更真实一些。在那些年代里，就是期望着一个求爱的青年表现出悲伤和单恋来。那些叹息和那些十四行诗都是一种优美、精巧的游戏的一部分，没有一个人会认真对待，但是人人都想在这个游戏中，发明出新的花样和新的优雅之举使自己超群出众。

如果我们把希利亚德的细密画看作为这种游戏所设计的一种东西，可能就不再感到虚伪而不自然了。我们且来盼望那位姑娘收到这件装在锦匣之中的情深意长的信物，看到她那优雅、高贵的求爱者的可怜相时，他的“可赞颂的信念”最终没有落空。

全欧洲只有一个新教的国家的艺术安然无恙地度过了宗教改革运动的危机，那就是尼德兰。那里的绘画已经兴旺了许多年，艺术家们找到了一条道路摆脱他们的困境。他们不是仅仅致力于肖像绘画，凡是新教不可能反对的那些题材类型，他们都有专门研究。从早期的凡·艾克时代以来，尼德兰艺术家一直被公认为是精于摹仿自然的名家。虽然意大利人为他们独擅表现美丽的人体运动形象而踌躇满志，但是不能不承认在以无比的耐心和精确去描绘一朵花、一棵树、一座仓房或一群羊时，“佛兰德斯人” [Fleming] 会胜过他们。所以，当人们不再需要他们去画祭坛嵌板画和其他表现宗教信仰的画时，北方艺术家自然而然地就去努力为他们的世所公认的专长寻找市场，画出一些画，旨在

显示他们表现事物外观的绝技。对于这些国家的艺术家来说，连专门化也不是完全新颖的东西。我们记得在艺术危机发生之前，希罗尼穆斯·博施（见196页，图226和图227）已经专门研究画地狱和恶魔了，这时绘画的范围已经变得更狭窄了。画家们就进一步走上了这条道路。他们努力发展北方艺术传统，这种传统一直可以回溯到中世纪写本页边的 Drolerie［诙谐画］⑱（见115页，图143）的时代和十五世纪艺术中所表现的现实生活的场面（见148页，图178）。画家有意识地画一些画来发展某一分支的题材或某一种类的题材，特别是日常生活场面，这种画后来就叫“genrc picture”［风俗画］⑲（genre 是法语词，表示分支或种类）。

十六世纪最伟大的佛兰德斯“风俗画”大师是老皮特尔·布吕格尔［Pieter Bruegel the Elder］（1525？—1569）。对他的生平我们所知无几，只知道他跟当时许许多多北方艺术家一样，去过意大利，在安特卫普和布鲁塞尔居住并工作过，在那里他画出了他的绝大部分作品，其时为十六世纪六十年代，冷酷的阿尔瓦公爵［Duke of Alva］就是在那时期来到了尼德兰。布吕格尔可能跟丢勒或切利尼一样，认为艺术的尊严和艺术家的尊严至关紧要；因为在他的一幅绝妙的素描中，他显然一心要表现出这位骄傲的画家和一位愚蠢相的戴眼镜男人之间的对比，那个人从艺术家的肩膀上面向前注视时，在摸自己的钱包（图244）⑳。

布吕格尔专攻的绘画“类型”是农是生活的场面。他画出了农民的狂欢、宴饮和工作，于是现在人们就以为他是佛兰德斯的一位农民。这种误会很常见，对于艺术家们，我们很容易犯这个毛病。我们往往会把他们的作品跟他们自身混淆在一起㉑。我们以为狄更斯是匹克威克先生［Mr Pickwick］那一帮快活伙伴中的一员，或者以为儒勒·凡尔纳是





244. 老皮特尔·布吕格尔：画家和买主。素描。约1565年。维也纳，阿尔贝蒂纳藏画馆。



245. 图243的局部。

个大胆的发明家和旅行家。假如布吕格尔本人是个农民，他就不可能像他那样去画农民。他无疑是个城里人，他对乡村农家生活的态度跟莎士比亚极为相似；对莎士比亚来说，木匠昆斯［Quince］和织工波顿是一种“丑角”。那时习惯于把乡下佬当作开心的人物。我认为无论莎士比亚还是布吕格尔都不是由于势利眼而沾染了这种习惯，而是因为跟希利亚德描绘的贵人生活和作风相比，在乡村生活中，人的本性较少伪装，较少隐匿于人为惯例的虚饰之中。这样，当剧作家和艺术家想暴露人类的愚蠢时，他们就往往取材于下层生活。

布吕格尔最完美的人间喜剧之一是他的一幅著名的乡村婚礼画（图243)。象大多数绘画作品一样，它在复制品中严重失真：局部细节都大大缩小，因此我们观看时就不得不加倍小心。图245至少使人了解它的鲜艳色彩。宴会设在一座仓房里，稻草高高地堆积在背景中，新娘坐在一块兰布前面，在她的头顶上方悬挂着一种花冠。她双手交叉平静地坐在那里，愚蠢的脸上露出十分满意的笑容。椅子上坐着的老头和新娘身边的女人大概是新娘的父母，更靠后的男人正拿着汤匙狼吞虎咽忙着吃饭，可能是新郎。席上的人们大都只顾吃喝，而我们注意到这还仅仅是个开始。左边角落里有个男人的斟酒——篮子里还有一大堆空罐子——还有两个带着白围裙的男人的临时凑合的木托上抬着十盘肉饼或是粥。一位客人把盘子向餐桌上递过去。然而此外还有许多事情正在进行。背景中有一群人想进来；还有一批吹鼓手，其中的一个在注视着抬过去的食物，眼睛里流露出一种可怜、凄凉、饥饿的神色；餐桌角上有两个局外人，是修道士和地方官，正在聚

精会神地谈着话；前景中有一个孩子，小小的头上却戴着一顶插着羽毛的大帽子，手里抓着一只盘子，正在全神贯注地舔吃那香喷喷的食物——一幅天真贪婪的样子。但是跟所有这一切丰富的趣事、才智和观察相比，更值得赞扬的是布吕格尔组织画面的方式使画面避免了拥挤和混乱。连廷托雷托也不可能把一个挤满人群的空间画得比布吕格尔所画的更为真实可信了。布吕格尔使用的手段是，让餐桌向后延伸到背景中去，人们的动作从仓房门旁的人群开始，一直导向前景和抬食物的人的场面，然后再向后通过照料餐桌的那个男人的姿势，把我们的眼睛直接引向形象虽小、地位重要的人物，那是正在咧着嘴笑的新娘。

在这些欢乐、然而绝不简单的画中，布吕格尔已经为艺术找到了一个新的王国，在他身后，尼德兰的各代画家们将对那个艺术王国进行全面的探索。

在法国，艺术的危机又转到一个不同的方向，法国位于意大利和北方各国之间，兼受双方的影响。起初是意大利式样的涌入威胁着法国中世纪艺术的强大传统，法国画家发现意大利式样很难采纳，跟尼德兰同道们的感觉一样（见 196 页，图 225）。上层社会最终接受下来的意大利艺术形式是优雅、精致的切利尼之类的意大利手法主义者的艺术形式（图 231）。我们可以在一座喷泉的生动的浮雕上看到这种影响，这是法国雕刻家让·古戎［Jean Goujon］（卒于1566?）的作品（图246）。在这些精致的优美形象中，在把人物恰当地装入留给它们的狭长条幅的方式中，多少兼有帕尔米贾尼诺的高度的优雅和乔瓦尼·达·波洛尼亚的精湛的技艺这二者的特点。

过了一代以后，法国出现了一位艺术家，在他的蚀刻画中，他把意大利手法主义者的古怪发明用皮特



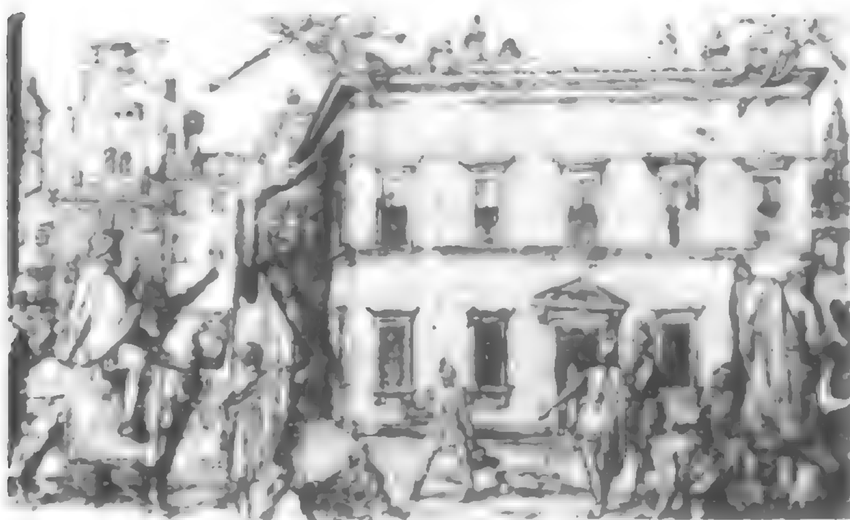
246. 让·古戎：山林水泽女神。见于无邪之泉。1547 年—1549 年之间。巴黎，罗浮宫。

—300

尔·布吕格尔的精神表现出来：这位艺术家是洛林的雅克·卡洛［Jacques Callot］（1592—1635）。跟廷托雷托甚或跟埃尔·格列柯一样，他也爱表现最惊人的组合，像瘦高个子的人物形象和扁宽出奇的夹道，然而也跟布吕格尔相似，他运用上述手段以流浪者、士兵、残废人、乞丐和江湖艺人的生活场面去表现人类的愚蠢（图 247）。但是，及至卡洛把这些闹剧［extravaganza］在他的蚀刻画中普及开来的时候，当时大多数画家已经把注意力转向一些新问题了，那些新问题是罗马、安特卫普和马德里的画室中纷纷谈论的话题。



247. 卡洛：两个意利大丑角。出自铜版画连作《斯费沙尼亚之舞》1622 年出版。



248. “风格主义”艺术家的白日梦：年老的米开朗琪罗正用惊叹的神气看着在一座府邸的架子上工作的塔代奥·祖卡里。名誉女神吹起喇叭向全世界宣告他的胜利。素描。F·祖卡里作。约 1590 年。维也纳，阿尔贝蒂纳藏画馆。

第十九章 视觉和视象

欧洲的天主教地区，十七世纪前半叶



249. 初期巴洛克式教堂：耶稣会教堂。贾科莫·德拉·波尔塔设计。约 1575 年。罗马。

艺术史常常被描述为一系列不同风格更迭变换的故事。我们已经听到十二世纪的带有圆拱的罗马风式或诺曼底式风格是怎样被带有尖拱的哥特式风格所替换；哥特式风格又是怎样被文艺复兴风格所取代。文艺复兴风格在十五世纪初期发端于意大利，慢慢地扩展到所有欧洲国家。跟在文艺复兴风格后面的那种风格通常叫作巴洛克风格［Baroque］①。尽管用明确的辨认标志来鉴别以前的风格没有什么困难，但是鉴别巴洛克风格却不那么简单。事实是从文艺复兴以后，几乎直到今天，建筑家们一直使用同样的基本形式——圆柱、壁柱、檐口、檐部和线脚，当初都是借自古典时期的建筑遗迹。因此，如果说文艺复兴的建筑风格从布鲁内莱斯基时代一直延续到我们今天，在某种意义上讲也不无道理，而且许多论述建筑的书籍也把这整个一段时期都说成是文艺复兴风格。但是，在这样长的一段时期中，建筑中的各种趣味和各种式样自然要发生相当可观的变化，而且用不同的标签把这些变化之中的风格区分开来也有方便之处。非常奇怪的是，在我们认为它们就是风格名称的那些标签里，有许多原来是误用的词语或嘲讽的词语。"哥特式"［Gothic］一词最初是文艺复兴时期意大利艺术批评家用来指称他们认为粗野的风格，他们认为那种风格是由摧毁了罗马帝国并洗劫了罗马帝国各城市的哥特人带到意大

利来的②。在许多人头脑中，“手法主义”一词仍然保留着它的造作和肤浅仿效的本来含义，十七世纪的批评家就是以这种意思指责十六世纪后期的艺术家。“巴洛克”一词是后来反对十七世纪艺术倾向的批评家想对它们加以讽刺而使用的一个名称③。巴洛克的实际意思是荒诞或怪异，使用这个名称的人坚持认为不以希腊人和罗马人采用过的方式就不能使用、不能组合古典建筑物的形式。在那些批评家看来，不尊重古代建筑的严格规则似乎就是可悲的趣味堕落，因此他们把这种风格叫作巴洛克。我们要区别这些风格也不大容易。我们对自己城市里那些无视或者完全误解古典建筑规则的建筑物已经司空见惯，所以对这些事情已经丧失了锐敏的感觉，而且那些陈旧的论争也似乎跟我们感兴趣的建筑问题相距十万八千里。我们可能觉得像图 249 那样的教堂的立面不是什么振奋人心的东西，因为我们已经看见过许许多多模仿这个型式的建筑物了，好的坏的都有，难得还转过头去看看；然而，1575 年这座建筑物最初在罗马落成时，却是一座极端革新的建筑。罗马现在有许多教堂，但这座教堂当年并不仅仅被看作罗马又增添的一座新教堂。它是当时新成立的耶稣会 [Order of the Jesuits] 的教堂，对它寄托着很高的期望，要对抗当时遍及整个欧洲的宗教改革运动。因此它的形状就应该用新颖、非凡的平面图；文艺复兴时期那种圆形对称的教堂建筑观念被认为不适于神圣仪式而遭到否定，于是设计出一种简单、巧妙的新平面图，后来整个欧洲都加以采用。这座教堂要呈现出十字形，上面盖着一个高耸、雄伟的穹窿顶。那长方形巨大场地叫作中殿，会众可以毫无阻碍地在其中集会，望到主祭坛。主祭坛在长方形场地的尽头，它的后面是半圆壁龛，跟早期的巴雪利卡式教堂的半圆壁龛形式相似。为了适应私人对个别圣徒的虔敬和崇拜的需要，中殿两边都有一排小礼拜堂；每一个礼拜堂都有自己的祭坛，有两个较大的礼拜堂分布在十字形的两臂尽头。这是个简单、巧妙的教堂设计方法，从此以后一直被广泛采用。它兼有中世纪教堂的主要特征——长方形，突出主祭坛——和文艺复兴时期的设计成果——特别注重巨大、宽敞的内部，光线通过雄伟的圆顶射入内部。

耶稣会教堂[Il Gesù]的立面是由著名的建筑家贾科莫·德拉·波尔塔[Giacomo della Porta]（1541? —1604）建成的。在我们看来，它也会显得乏味，因为后来许许多多教堂的立面都用它作样板。但是我们仔细看一看，马上就明白它当年必曾给予人们极为新颖、巧妙的印象，丝毫也不逊于教堂内部。我们立刻看出它是由古典建筑要素组成的，我们发现全部定型部件 [Set piece] 组合在一起：圆柱（或者更确切地说，半圆柱和壁柱）负载着“额枋”，额枋顶部冠以高高的“顶楼”④，而额枋又负载着上面一层。连这些定型部件的分布也使用了古典建筑的一些特征：巨大的中央入口用圆柱作框架，两侧辅以较小的入口，使人回想起凯旋门的组合（见 64 页，图 75），这里再说一遍，这个组合跟音乐家心中的大调和弦 [major chord] 一样牢固地树立在建筑家心中，在这个单纯、雄伟的立面中，没有任何为了追求矫饰的随想而在意地蔑视古典规则的迹象。然而，使古典要素融合为一个图形的方法表明罗马和希腊、甚至还有文艺复兴的规则已经被丢掉了。在这个建筑立面中，最惊人的特点就是把单根的圆柱或壁柱都改为双根，仿佛使整个建筑结构更富丽、更多变、更庄重。我们看到的第二个特点是，艺术家是那样地苦心经营，以求避免重复和单调，以求各部分能在中央形成高潮，中央的主要入口已用双重框架给予突出。如果我们返回再看以前用相似的要素组成的建筑物，立刻就看出性质已有巨大的

变化。比较之下，布鲁内莱斯基的“帕齐小教堂”[Cappella Pazzi]（见 122 页，图 150）奇妙地单纯，显得无限轻松而优美，而布拉曼特的“小神庙”[Tempietto]（见 156 页，图 187）的清楚、直率的布局便显得近乎质朴。连桑索维诺的复杂盛饰的“威尼斯图书馆”（见 178 页，图 204）在相比之下也显得单纯，因为那里反复使用同一个图形；只要看到它的一部分，也就看到它的全部了。在波尔塔这个第一座耶稣会教堂的建筑立面中，处处都有赖于整体给予它的效果。它全部融合在一起，成为一个巨大而复杂的图形。大概在这一方面最典型的特点是建筑家花费苦心把建筑物的上层和下层连接了起来。他使用了一种古典建筑中未曾出现的卷涡纹。我们只要想象一下，就不难体会这种卷涡纹放在希腊神庙或罗马剧场的某个地方看起来该是多么不恰当了。事实上，那些维护纯粹古典传统的人对巴洛克风格的建筑家的许多责难，正是应由那些曲线和旋涡饰负责。但是，如果我们用纸片盖住那些引起责难的装饰物，尝试看一下建筑物中没有它们会是什么样子，我们就不得不承认它们并不仅仅是装饰而已，没有它们。建筑物就要“分崩离析”。它们有助于实现艺术家的意图，给予建筑物必要的聚合性和统一性 [coherence and unity]。随着时间的流逝，巴洛克风格的建筑家不得不使用空前大胆非凡的手段给予大型的图型必要的统一性。孤立地看，那些手段往往令人莫名其妙，但是在所有的优秀建筑物中，它们都是达到建筑家的意图的必要手段。

在摆脱了手法主义驻足不前的做法以后，绘画走向一种大有前途的风格，前景的丰富多彩大大超过以前大师们的风格，这种发展在某些方面跟巴洛克建筑 的发展相似。在廷托雷托和埃尔·格列柯的伟大画作中，我们已经看到了一些观念正在发展之中，那些观念在十七世纪的艺术中越来越重要，亦即强调光线和色彩，漠视单纯的平衡、偏爱比较复杂的构图；然而十七世纪的绘画并不就是手法主义风格的继续。至少那时候的人们不这么认为；他们感到艺术已经走向一条墨守成规的危险道路，必须另辟蹊径。在那个时代，人们喜欢谈论艺术。特别是在罗马，有一些有修养的绅士们乐于讨论当时艺术家中间出现的各种“运动”[movement]，喜欢把他们跟较老的艺术家比较，而且参与艺术界的争吵和密谋。对于艺术界来说，这样一些讨论本身就有颇为新颖之处。这种讨论始于十六世纪，开始是讨论这么一些问题，例如绘画与雕刻孰优孰劣，或者设计与色彩孰重孰轻（佛罗伦萨人重设计，威尼斯人则重色彩）。到了十七世纪，他们的话题就不同了，转而讨论当时的两位艺术家，那两位艺术家从意大利北部来到罗马，他们觉得其方法完全不同。一位是来自波洛尼亚 [Bologna] 的安尼巴莱·卡拉奇 [Annibale Carracci]（1560—1609），另一位是来自米兰附近的一个小地方的米凯兰杰洛·达·卡拉瓦乔 [Michelangelo da Caravaggio]（1573—1610）。这两位艺术家好像都厌烦手法主义，但是他们克服手法主义的矫饰之处的方式却大不相同。安尼巴莱·卡拉奇出身于研究威尼斯艺术和科雷乔艺术的画家家庭。他到达罗马以后，便对拉斐尔的作品入了迷，对它们大为赞赏。他立志学习那些作品中的某些单纯和美丽之处，而不是像手法主义者那样故意反其道而行之。后来的批评家们说他有意模仿以前所有的伟大画家的长处。其实，他未必就曾设计出那样一种绘画方案(即所谓“折衷主义”⑤方法)。那种作画方案是后来拿他的作品当作样板的学院或艺术学校设计出来的。卡拉奇本人是一位真正的艺术家，接受不了那样一种愚蠢的观念。但是在罗马派系之中，他那一派的战斗口号却是培育古典美。在祭坛



250. 安尼巴莱·卡拉奇·圣母哀悼基督。祭坛画。1599-1600年。那波勒斯，国立博物馆。

画《圣母哀悼基督》(图 250) 中，我们就能够看出他的意图。我们只要回想一下格吕内瓦尔德画的饱受痛苦折磨的基督的身体，就能理解安尼巴莱·卡拉奇是怎样煞费苦心地不让我们想到死亡的恐怖和痛苦的折磨。画面本身就像一个初期文艺复兴画家安排得那样单纯而和谐。然而我们不大会把它错认为一幅文艺复兴时期的作品。画中的光线照射在救世主身体上的方式，对我们的感情的全部感染力，都和以前的作品完全不同，这是巴洛克式风格。人们很容易把这样一幅画斥为感伤情调的作品，但是我们绝对不能忘记作这幅画的意图。这是一幅祭坛画，打算在它前面点上蜡烛供祈祷和礼拜者注目反省的。

无论我们对卡拉奇的方法感觉如何，卡拉瓦乔及其支持者对那些方法的评价无疑不高。这两位画家的关系确实很好——对于卡拉瓦乔来说，那可非常难得，因为他脾气狂放暴躁，动不动就发火，甚至还用匕首捅人。但是卡拉瓦乔的作品却跟卡拉奇走的路线不同。在卡拉瓦乔看来，害怕丑陋似乎倒是个可鄙的毛病。他要的是真实。像他眼见的那样真实。他丝毫不喜欢古典样板，也丝毫不重视“理想美”。他要破除程式，用新眼光来考虑艺术 (见 12 页，图 15 和图 16)。有些人认为他主要是力图震惊公众；认为他对任何一种美和传统都毫不重视。他是最先遭到这种指责的画家之一⑥。而且是艺术观点被批评家们归纳为一句口号的第一位画家；他被贬斥为“自然主义者”[naturalist] ⑦。实际上，卡拉瓦乔是一位伟大、严肃的艺术家，无意糜费时间去引起轰动，在批评家们说



251. 卡拉瓦乔：多疑的多马。约 1600 年。波茨坦，无愁宫，画廊。

252. 雷尼：曙光女神［奥罗拉］。1613 年。罗马，罗斯皮廖西宫天顶上的湿壁画。



长道短时，他却正忙着工作。从他创作到现在这三个多世纪里，他的作品丝毫没有丧失它的大胆性。我们来看一看他画的圣多马［St Thomas］⑧（图 251）：三位使徒凝视着耶稣，其中的一个把手指戳进他肋下的伤口，看起来真是异乎寻常。人们可以想象到，这样一幅画必然使虔诚的信徒感到缺乏敬意，甚至不可容忍。他们习惯于看到使徒们形象高贵，服饰上有美丽的衣褶——而在这里使徒们看起来像是一些普通劳动者，面孔饱经风霜，前额布满皱纹。但是卡拉瓦乔会答复说，他们是年迈的劳动者，普通的老百姓——至于那心怀疑惑的多马姿势不当，圣经上本来对这一点讲得就十分清楚。耶稣对他说，“伸出你的手来，探入我的肋旁：不要疑惑，总要信”（《约翰福音》，第二十章，第 27 节）。

卡拉瓦乔不管我们认为美不美都要忠实地描摹自然，他这种“自然主义”态度跟卡拉奇强调美的态度相比，大概更为虔诚。卡拉瓦乔一定反复阅读过圣经，而且深入思考过它的字句。他是像以前的乔托和丢勒那样伟大的艺术家，打算像观看正在邻居家里发生的事情一样，亲眼目睹那些神圣事件。他尽了最大的努力去使古老的经文中的人物看起来更加真实、更加可感可触；连他掌握明暗的方法也有助于达到这个目的。他的光线并不使身体看起来优美而柔和：光线晃眼，几乎刺目，跟深深的阴影形成对比。然而他

使用的光线却是那样执拗而忠实地把整个奇异的场面突现出来，其忠实在当时的人们中很少有人能赏识，然而对后来的艺术家却有决定性的影响。

无论安尼巴莱·卡拉奇还是卡拉瓦乔，现在通常都不把他们归入最著名的大师之列；他们在十九世纪就不合时尚了。现在他们的才艺才又逐渐得到人们的赏识。但是他们二人给予绘画艺术的巨大推动作用却是我们难以想象的。他们二人都在罗马工作，而罗马在那时是文明世界中心。欧洲各地的艺术家都到罗马去，参加关于绘画的讨论，站在某一方参与派系争论，研究前辈绘画大师的作品，然后带着最新“运动”的消息返回本国——很像现代艺术家以前对待巴黎的情况。根据本民族的传统和个人性格之所近，艺术家就会爱上在罗马相互竞争的各种学派中的某一支，而最杰出的人物就会从他们学习的那些罗马艺术运动中发展出他们的个人特色。今天罗马仍然是一个最有利的地方，从那里可以扫视依附罗马天主教的各个国家里绘画艺术的壮丽的全景。许多意大利艺术家在罗马发展出自己的风格，其中最著名的大概是圭多·雷尼[Guido Reni](1575—1642)，他是波洛尼亚的一位画家，经过短暂的踌躇以后，就投身于卡拉奇画派。像他的老师一样，他的名声一度不可估量地高于现在（见 6—7 页，图 7），有一段时期他的名声可以跟拉斐尔并列，如果我们看一看图 252，就可以理解原因何在。这幅壁画是雷尼 1613 年在罗马的一座宫殿的天花板上画的。它表现奥罗拉［Aurora］（曙光女神）和坐在双轮车里的年轻的太阳神阿波罗，双轮车周围是美丽的少女们，即时序女神（the Horae），跳着欢快的舞蹈，前面是一个举着火炬的孩子，即晨星［Morning Star）。这幅绚丽的黎明图画如此优雅而美丽，人们能够理解它曾是怎样使人回想起拉斐尔和他在法尔内西纳别墅的壁画（见 175 页，图 201）。实际上雷尼的确要他们想起他所追摹的那位伟大的画家。如果现代批评家往往较低地评价雷尼的成就，原因可能就在这里。他们认为，或者害怕，这样努力追摹另一位艺术家已经使雷尼的作品过于不自然，过于有意识地去追求纯粹的美。我们没有必要争论这些不同之处。毫无疑问，雷尼的整个处理方式跟拉斐尔不同。对于拉斐尔，我们觉得他的美感和宁静感是自然地从他的整个天性和艺术中流露出来；对于雷尼，我们觉得他是从原则出发而决定这样画，如果卡拉瓦乔的门徒们把他说服了，使他相信自己的路子不对头，那么他也许就会采用一种不同的风格了。但是，那些原则问题当时已经提出来了，而且已经弥漫于画家的心灵和言谈之中，这个事实却不是雷尼的过错。事实上，那不是任何人的过错。艺术已经发展到这样一个境地，艺术家们不可能不知道对面临的各种方法进行选择⑨。一旦我们承认了这一点，我们就会充分地赞赏雷尼怎样把他的美的方案付诸实现，他怎样有意地把他认为低下、丑恶或者不适合他的崇高观念的自然事物统统抛开，他又是怎样成功地表现出比现实完美而理想的形式。是安尼巴莱·卡拉奇、雷尼 和他的追随者们制订出按照古典雕像树立的标准去理想化，去“美化”自然的方案⑩。我们叫它新古典派或者“学院派”⑪方案［the neo-classical or “academic” programme]，以区别于根本不依靠任何方案的古典艺术。关于新古典派的论争不大可能很快停止，但是没有人否认在新古典派的提倡者中出现了一些大师，通过他们的作品我们就能对一个纯洁而优美的世界看上一眼，扩大一下我们的眼界。

最伟大的“学院派”大师是法国人尼古拉·普森［Nicolas Poussin]（1594—1665），他以罗马作为第二故乡。普森满怀热情地研究古典雕像，因为他想以古典雕像的美来帮助



253. 普森：甚至在阿卡迪亚也有我。约 1655 年。巴黎，罗浮宫。



254. 克劳德·洛兰：向阿波罗献祭场面的风景。1662 年。英国安格尔西寺院，国家委托美术品。

他表达他心目中的纯朴而高贵的昔日乐土的景象。图 253 是他持续进行的研究所取得的最著名的成果之一。它展现的是阳光明媚的南方宁静风景。一些漂亮的青年男子跟一个美丽、高贵的少女围拢在一个巨大的石墓周围。他们是牧民，因为我们看到他们戴有花环拿着牧杖。一位牧民已经跪下来试图去辨认墓碑上的刻辞，另外一位牧民指着刻辞，看着那位美丽的牧羊女，牧羊女跟她对面的同伴一样，安静而忧郁地站在那里。刻辞是拉丁文，写着 ET IN ARCADIA EGO（甚至在阿卡迪亚也有我），意思是：我，死神，连阿卡迪亚这个牧歌中的梦幻之乡也在我的治下⑫。我们现在就明白站在两边、凝视着坟墓的那两个人物为什么是那么一副畏惧和沉思的奇妙姿态，而我们更为赞赏的是阅读刻辞的那两个人物动作的相互呼应之美。布局似乎相当简单，但那简单是来自渊博的艺术知识。只有这样的知识才能唤起这一恬静、安谧的怀旧景象，死亡在这里已经丧失了恐怖性。

正是同样的怀旧之美的情调，使另一位意大利化的法国人的作品享有盛名。那位艺术家是克劳德·洛兰 [Claude Lorrain]（1600—1682），大约比普森小 6 岁。洛兰研究了罗马附近的坎帕尼亚 [Campagna] 的风景，那是罗马周围的平原和山丘，具有可爱的南方色彩，还有一些雄伟的古迹引人缅怀伟大的往昔。跟普森一样，洛兰的速写表明他是如实表现自然的高手，他的树木习作给人极大的乐趣。但是在他精致的油画和蚀刻画中，他选择的仅仅是他认为跟往昔的梦幼美景中的场所相称的那些母题，而且他把景色全部浸染上金色光线或银色空气，那似乎就使整个场面理想化了（图 254）。正是克劳德首先打开了人们的眼界，使人们看到自然的崇高之美，在他去世后几乎有一个世纪之久，旅行者习惯于按照他的标准去评价现实世界中的一片景色。如果那个地方使他们联想起洛兰的景象，他们就认为那个地方美丽，坐下来野餐。一些富有的英国人甚至进而决定把他们称为己有的那一块自然景色，即他们地产上的园林，仿照克劳德的美丽的梦境加以改造⑬。就这样，许许多多大片的英国美丽的乡村实际上应该加上这位定居在意大利、奉行卡拉奇方案的法国画家的签名。

—311

跟卡拉奇和卡拉瓦乔时代的罗马气氛有最直接接触的唯一的北方艺术家是佛兰德斯人彼得·保罗·鲁本斯 [Peter Paul Rubens] (1577—1640)，他比普森和克劳德要早一代，大约跟圭多·雷尼年纪相仿。他在1600年来到罗马，当时23岁——大概那是最易受影响的年龄。在罗马，还有热那亚和曼图亚（他在那里停留过一段时间），他必定听过许多对艺术的热烈讨论，研究过大量古今的作品。他兴致勃勃地又听又学，然而好像不曾参加任何“运动”或团体。在他的内心深处，他还是一位佛兰德斯艺术家——来自杨·凡·艾克、罗吉尔·凡·德·威顿和布吕格尔曾工作过的国度里的一位艺术家。那些从尼德兰来的画家总是对色彩缤纷的事物外观感到极大的兴趣：他们试验过使用他们所知的各种艺术手段去表现织物和肌肤的质感，总之，是尽可能忠实地画出眼睛能够看见的一切东西。他们不曾劳心于被他们的意大利同道视为如此神圣的美的标准，甚至也并不永远关心高雅的题材。鲁本斯正是在这种传统中成长起来的，虽然十分赞赏正在意大利发展起来的新艺术，他的基本信念似乎也没有动摇，坚信画家的职业就是去画他周围的世界，画他喜爱的东西，使我们感觉到他欣赏事物的多样而生动的美。而在卡拉瓦乔和卡拉奇的艺术之中，丝毫没有跟这种作法相抵触的地方。鲁本斯赞赏卡拉奇和他的流派复兴古典的故事和神话的绘画方式，赞赏他们绘制教诲信徒的感人的祭坛嵌板画的布局方式；但是他也赞赏卡拉瓦乔不屈不挠地研究自然的真诚之心。

1608年鲁本斯回到安特卫普时，年龄31岁，该学的东西都学到手了；在掌握画笔和色彩方面，在表现人体和衣饰，甲胄和珠宝，动物和风景等方面，他都是那么纯熟，在阿尔卑斯山以北独步一时。他的佛兰德斯前辈们通常是画小幅画。他在意大利养成的嗜好是以巨大的画幅去装饰教堂和宫殿，这正适合上层教会人士和君主的趣味。他已经学会在大面积的画幅上布置人物以及使用光线与色彩去加强总体效果的技术。图256是为安特卫普一座教堂的主祭坛上的一幅画而准备的速写，显示出鲁本斯对他的意大利前辈们研究得多么精深，发展他们的观念有多么大胆。这又是那久负盛名的古老的主题，被圣徒们围着的圣母，在威尔顿双连画（见118页，图146）、贝利尼的“圣母”（见179页，图205）或者提香的“佩萨罗的圣母”（见181页，图207）等作品的创作年代，艺术家们已经为这个主题费过心血。为了看出鲁本斯是多么自由而轻松地处理这项古老的任务，再翻出前面那些插图来看一看还是有意义的。一看就清楚，跟以前那些画相比，鲁本斯这幅画上有更多的动作，更多的光线，更大的空间，以及更多的人物。一群兴高采烈的圣徒们正在向圣母高踞的宝座涌去，在前景中，主教圣奥古斯丁 [St Augustine]，殉教者圣劳伦斯 [St Laurence] 手里拿着他曾在上面受过折磨的烤架，托伦提诺 [Tolentino] 的修道士圣尼古拉斯 [St Nicholas] ⑭，把看画的人一直引向他们礼拜的对象。圣乔治带着龙，圣塞巴斯提安带着箭筒和箭，满怀激情地互相对视，而一个武士，手里拿着殉难的棕榈叶，就要在宝座前下跪。那一组妇女中有一个是修女，她们正在欣喜若狂地向上看那中心场面，在那里一位年轻姑娘由一个小天使扶助，正在跪下去接受那小圣婴的一个指环，圣婴在他母亲膝上向她弯下身来。那是圣凯瑟琳订婚的传说，她在幻景中看到了这样一个场面，认为她自己就是基督的新娘。圣约瑟从宝座后面仁慈地注视着，圣彼得和圣保罗二人，一个可以由钥匙辨认出来，另一个可以由佩剑辨认出来⑮，正在那里站着沉思。他们跟另一边圣约翰的高大的形象形成鲜明有力的对比，圣约翰一个人站在那里，



255. 鲁本斯：孩子头像［可能是画家的长女克拉拉·塞拉娜］。约 1615 年。瓦杜兹，列支敦士登美术馆。



256. 鲁本斯：圣凯瑟琳的婚约。为一幅大祭坛画作的画稿。约 1628 年。柏林—达莱姆，国立博物馆。

全身浸沐着光线，欣喜地举臂赞美，而两个可爱的小天使正向宝座的台阶上拖他那不愿意走的羔羊。另一对小天使从天上冲下来要把一顶桂冠放到圣母的头上。看完局部以后，我们必须再一次端详整个画面，欣赏那股大气磅礴的动势，鲁本斯用这动势竟然把所有的人物都结合在一起，并且给予整个画面一种欢乐的、节日的隆重气氛。能够以这样准确的手眼设计这样巨大画面的画家，自然很快就有许许多多订作绘画的生意，多得他一个人应付不了。然而这并没有难住他。鲁本斯是个有巨大组织能力、巨大魅力的人；许多有天资的佛兰德斯画家都以能在他的指导下工作、从而跟他学习为荣。如果订作一幅新画的要求来自某个教堂，或者来自欧洲的某一个国王或君主，他有时会只画一幅着色的小速写（图 256 就是为一幅大型构图所画的一幅着色速写）。把那些想法摹绘到巨大的画布上去就由他的学生和助手们去做；只有他们按照他的想法涂底色、着上色彩以后，他才可能再拿起画笔在这里修润一个面孔，在那里修润一件绸衣，或者把对比过于生硬之处修润得柔和一些。他自信他的笔法转眼之间就能够赋予任何东西以生命，事实也确实如此。这正是鲁本斯的最大的艺术奥秘——他的魔法般的技巧能使所有的东西栩栩如生，热情而欢快地活起来。在他遣兴而作的某些简单的素描（见 4 页，图 1）和绘画中，我们能够很好地评价和欣赏他这种技艺。图 255 是一个小姑娘的头像，可能是鲁本斯的女

儿。这里根本没有构图的诀窍，没有华服盛装和缕缕光线，只有一个孩子的简单的 en face [迎面] 肖像。然而她似乎在呼吸，心也在跳动，好像活人一样。跟这幅画一比，前几个世纪的肖像不知怎么看起来冷淡而不真实——不管它们可能是多么伟大的艺术品。试图分析鲁本斯怎样造成画面有欢快的生命力之感是枉费心机的，但是那必然跟大胆、精细地处理光线有一定关系，他用光表示出嘴唇的湿润，面部和头发的造型。他比他的前辈提香更多地使用画笔作为主要工具。他的绘画不再是仔细地使用色彩塑造的素描——它们是使用“绘画性的”[painterly] ⑯手段作出的，它加强了有生命和活力的感觉。

他在安排色彩缤纷的大型画面和在赋予画面以充沛的活力方面都有无与伦比的天赋，这此天赋相互结合使鲁本斯获得了以前的画家望尘莫及的声誉和成功。他的艺术是那么出色地适合于为宫殿增添豪华和壮丽，为人间的权势人物增光生色，所以在他的领域内仿佛据有垄断者的地位。那时正是欧洲的宗教和社会的紧张局势达到危急关头的时期，欧洲大陆处在那可怕的三十年战争⑰中，英国处在内战⑱中。一边是专制君主和他们的宫廷，大都得到天主教的支持；另一边是新兴的商业城市，大都是新教徒。尼德兰自身就分裂为抗拒西班牙“天主教”控制的新教的荷兰和由忠于西班牙的安特卫普市统治的天主教的佛兰德斯。鲁本斯是作为天主教阵营的画家登上了他的独一无二的高位。他接受的业务来自安特卫普的耶稣会会士和佛兰德斯的天主教统治者，来自法国国王路易十三和他狡诈的母亲玛丽亚·德·梅迪奇 [Maria de' Medici]，来自西班牙国王菲力普三世和英国国王查理一世，他们授予他爵士称号。当他作为贵宾从一个宫廷去到另一个宫廷时，他经常带有微妙的政治和外交使命，其中最重要的，就是为了我们今天称为

257. 鲁本斯：寓意画和平赐福。约 1630 年。伦敦，国立美术馆。





[illegible]



鲁本斯：自画像，约1639年，维也纳美术史美术馆。



范代克：英格兰国王查理一世，约1635年，巴黎，罗浮宫。

“保守”同盟的利益，在英国和西班牙之间进行调停。同时他仍然跟当时的学者们保持接触，进行拉丁文的学术通讯，讨论关于考古和艺术的问题。他带着贵族佩剑的自画像（图259）表明他完全意识到他的独一无二的地位。可是在他的敏锐的目光中，却丝毫没有自大虚浮的地方；他仍然是个真正的艺术家。那些技艺眩人眼目的画作，一直在从他的安特卫普的画室中大量倾泻出来。出于他笔下，古典寓言画和寓意画跟他自己女儿的那幅画像一样栩栩如生，令人叹服。寓意画通常被人认为相当枯燥而抽象，但在鲁本斯那个时代却成为一种表达思想观念的便利手段。图 257 就是这样一幅画，据说鲁本斯是把它作为礼物带给查理一世的，当时他正试图劝说他跟西班牙媾和。这幅画对比了和平的赐福和战争的恐怖。密涅瓦 [Minerva] ⑲这位司智慧和才艺的女神在驱逐战神玛尔斯 [Mars]，玛尔斯正要退却——他的可怕的同伴复仇女神 [Fury] 已经转身而去。在密涅瓦的保护之下，和平的快乐在我们跟前展现开来，这些象征丰饶富足的标志只有鲁本斯能够想象出来，和平之神 [Peace] 正要给一个孩子喂奶，一个农牧神快乐地注视着那些美好的水果（图 258），还有巴克科斯 [Bacchus] 的其他同伴，即带着金银财宝跳舞的两个女祭司 [maenad]，和那只像大猫一样正在平静地玩耍的豹；另一边有三个孩子不安地瞪着眼睛从战争的恐怖之下逃到和平与富足的庇护之地，一位幼小的守护神给他们带上花冠。一心沉浸在这幅画的丰富的细部、生动的对比和鲜艳的色彩之中的人，都能看出这些观念对于鲁本斯来讲并不是软弱无力的抽象事物，而是生动的现实事物。大概就是因为这个特点，某些人必须首先对他的作品习惯起来，才能开始热爱和理解他的作品⑳。他不喜欢古典美的“理想”形式；对他来说，它们太生疏、太抽象。他所画的男男女女是他眼见心爱的那一类活生生的人。这样，由于他那时代在佛兰德斯并不流行苗条身材，于是今天就有一些人不喜欢他的画中的“肥胖女人”㉑。这种批评自然跟艺术没有多大关系，所以我们就不必认真对待。不过，由于经常有人提出这种批评，所以有必要认识到鲁本斯对于活泼而近乎喧闹的生活的形形色色的表现都深有所喜，使他不致成为纯粹卖弄精湛技术的艺匠。这就使他的绘画从娱乐处所的巴洛克装饰品一变而为艺术杰作，甚至在博物馆里的冷飕飕的气氛中仍然保持着它们的生命力。

在鲁本斯的许多著名的学生和助手中，最伟大、最能卓然自立的是凡·代克 [Van Dyck]（1599—1641），他比鲁本斯小 22 岁，属于普森和克劳德·洛兰那一代人。他很快就学会了鲁本斯在表现事物的质地和外表方面的全部绝技，不管是丝绸还是人体肌肤，但是他跟他的师傅在气质和心情方面大不相同。凡·代克似乎不是个健康人，他的画经常流露出一种无精打采和略带忧郁的心情。也许就是这种特点引起了严肃的热那亚贵族和查理一世随从中的王党成员们的共鸣。1632 年，他当上了查理一世的宫廷画家，他的名字也英国化了，叫安东尼·凡代克爵士 [Sir Anthony Vandyke]。我们应该感谢他给那个上流社会作了艺术家的记录，记录下无所忌惮的贵族姿态和追求宫廷优雅风度的时尚。他画的查理一世出征打猎时刚刚下马的肖像（图 260），表现的是这位斯图亚特 [Stuart] 王朝㉒的君主渴望永垂青史的形象：一个无比优雅、有无可置疑的权威和受过高等教养的人物，是艺术的赞助人，是神授王权的维护者，是一个无需用外部服饰来标志权力以提高他的天然尊贵的人。一位画家能够这样完美地在他的肖像画中画出这些特点来，无疑要受到社会上的急切追求。事实上，凡代克接到许许多多请求画肖像的委托，像他师傅



261. 凡代克：斯图尔特家族中的约翰勋爵和伯纳德勋爵。约1638年。私人收藏。



262. 委拉斯克斯：塞维利亚的卖水人。约1620年。伦敦，韦林顿博物馆，阿普斯利藏画室。

鲁本斯一样，自己已经画不完了。他也有许多助手，助手们按照放在化装假人上的服装画好被画者的服饰，甚至连头部也不总是完全由他画。那些肖像画中有一些近乎后世美化的时装假人，令人不舒服。无疑凡代克开创了一个危险的先例，对肖像画害处很大。但是这一切无损于他的最佳肖像画的伟大之处，也不能使我们忘记他比其他人更有力地把理想中的贵族血统的高贵和绅士派头的潇洒（图261）形象化，这丰富了我们心目中的人物形象，这种贡献丝毫不逊于鲁本斯画的生气洋溢的强健有力的形象。

在去西班牙的一次旅途中，鲁本斯遇见了一位青年画家，这位青年画家跟鲁本斯的学生凡代克生于同一年，在马德里的菲力普四世国王宫廷 中占有一席位置，跟凡代克在查理一世宫廷的情况相似。他是迭戈·委拉斯克斯［Diego Velazquez］（1599—1660）。虽然委拉斯克斯当时还没有去过意大利，但是他通过模仿者的作品知道了卡拉瓦乔的发现和手 法，留下了很深的印象。他已经吸收了“自然主义”的方案，用他的艺术表现他对自然的冷静观察，无视那些陈规旧例。图262是他的早期作品之一，画的是一位老人正在塞维利亚［Seville］的街道上卖水。这幅画属于尼德兰人为显示技巧而开创的风俗画类型，但是它的画法却具有卡拉瓦乔的“圣多马”（见218页，图251）的全部强烈性和观察力。老人面容憔悴，一脸皱纹，衣衫褴褛，那把圆形的大陶壶，那只带釉的水罐的表

面，在透明的玻璃杯上闪动着的光线，这一切画得是那样令人信服，我们觉得不妨去摸一摸这些东西。站在这幅画前面，谁也不想问一问画上画的这些事物美不美，也不想问一问画上画的场面重要不重要。甚至连色彩本身也并不完全美，画面以棕色、灰色、微绿的色调为主。然而整体联结在一起却是那么瑰丽和谐，只要在它前面稍作停留，这幅画就留在记忆中难以忘怀。

委拉斯克斯听从了鲁本斯的劝告，求得宫廷准许到罗马去研究大师们的绘画。他在1630年到达罗马，但是不久就返回马德里。除了后来又去了一次意大利以外，他一直留在马德里，是菲力普四世宫廷的一个著名的受尊敬的成员。他的主要任务是给国王和王室成员画肖像。那些人很少有漂亮的面目，甚至连有趣的面孔也很少。他们是一帮自命高贵的男男女女，而且服饰僵硬，不合身。对于一个画家来说，给这样一些人画肖像这似乎不是一桩诱人的工作。但是委拉斯克斯仿佛使用魔法，把那些肖像一变而为人间所曾见过的最迷人的绘画杰作。他早就不再亦步亦趋地追随卡拉瓦乔的手法了。他已经研究过鲁本斯和提香的笔法，但是他描绘自然的方式却丝毫不是“转手货”。图263是委拉斯克斯的教皇英诺森特十世［Innocent X］肖像，1650年画于罗马，晚于提香的保罗三世像(图211)一百多年；它使我们想起在艺术史上时间的推移不一定总要引起观点的改变。委拉斯克斯必定感觉到那幅杰作的挑战，跟提香当年曾被拉斐尔画的群像(图202)所激励的情况非常相似。但是，尽管他掌握了提香的手段，即用画笔描绘物质光泽的方式和捕捉教



263. 委拉斯克斯：教皇伊诺森特十世。1650年。罗马，多里亚·潘菲利宫。



264. 委拉斯克斯：宫女。1656 年，马德里，普拉多宫。



265. 委拉斯克斯：西班牙王子菲利普·普罗斯佩尔。约 1660 年。维也纳。美术史美术馆。

皇表情的准确用笔，我们仍然坚信这就是被画者本人，而不是一个练熟的公式。去罗马的人都不应该错失机会，不能不去多里亚·潘菲利宫［Palazzo Doria Pamphili］体验一下目睹这幅杰作的非凡感受。实际上，委拉斯克斯的成熟的作品高度地依靠笔法的效果和色彩的微妙的和谐，插图仅仅能使人对原作的面貌略有印象而已。他有一幅巨型绘画（大约十英尺高），名称是 Las Meninas（宫女）（图 264），大抵也有上述特点，我们在画中看到委拉斯克斯本人正在画一幅大型绘画，如果我们细看一下，还能发现他正在画什么。画室后墙上的镜子反射出国王和王后的形象，他们正坐在那里让画家为他们画像。由此我们就看到他们看见的场面了——一群人进了画室。那是他们的小女儿玛格丽塔［Margarita］公主，两侧各有一个宫女，一个正在给她茶点，另一个则向国王夫妇屈膝行礼。我们知道她们的姓名，我们也知道那两个矮子的情况（那个丑陋的女子和那个逗狗的男孩），他们是养活着供开心取乐的。背景中的严肃的成年人好像是在查明这帮参观者的举动是否规矩。

这到底是什么意思呢？我们也许永远不得而知。但是我想把它设想为远在照相机发明之前委拉斯克斯就捕捉住现实的一个瞬间。大概公主被带到御前是消除国王夫妇静坐画像的烦闷，而国王或是王后对委拉斯克斯说这就是一个值得他挥笔作画的题材。君主说的话总是被当作命令，因此我们可以把这一幅杰作的出现归因为君主有这么一个偶然的愿望，而这个愿望只有委拉斯克斯才有能力把它转化为现实。

但是，委拉斯克斯当然并不经常依靠这种意外插曲去记录下现实作出伟大的绘画作品。在他画的两岁的西班牙王子菲利浦·普罗斯佩尔 [Philip Prosper]（图 265）那样一幅肖像画中就丝毫没有异乎寻常的地方，大概第一眼看去没有什么动人之处。但是在原作中，各种不同深度的红色（从富丽的波斯地毯到天鹅绒坐椅，帷幕，孩子的衣袖和红润的面颊），还有属于冷色调和银色调的白色与灰色渐渐化入背景，产生了独特的和谐感。即使是像红色椅子上的小狗那样一个小小的母题，也表现出一种不易为人察觉的奇妙技艺。如果我们返回去看杨·凡·艾克的阿尔诺菲尼夫妇肖像（见 130 页，图 158）中的小狗，我们就能看出伟大的艺术家们能够使用多么大不相同的手段取得他们的效果。杨·凡·艾克下苦功描摹那小动物的第一根鬈毛，而委拉斯克斯在二百年以后仅仅试图抓住小狗给人的独特印象。他像莱奥纳尔多一样，只是更为加甚了一些而已，引起我们的想象去追随他的引导，补足他已经省去的东西。虽然他连一根单独的毛也没有画，可是实际上他的小狗看起来比杨·凡·艾克的小狗更毛茸茸的，更自然。正是由于这样的一些效果，十九世纪巴黎的印象主义的奠基者们赞赏委拉斯克斯超过赞赏以往的其他画家。

用永远新鲜的眼光去观看、去审视自然，发现并且欣赏色彩和光线的永远新颖的和谐，已经成为画家的基本任务。在这种新热情之中，欧洲天主教地区的大师们发现自己跟政治屏障另一边的画家，即新教的尼德兰的伟大艺术家们完全一致。



266. 十七世纪罗马的一个艺术家的酒店的场景，墙上画有漫画。素描。皮特尔·范·拉尔画。柏林，铜版画馆。

第二十章 自然的镜子

荷兰，十七世纪



267. 荷兰十七世纪市政厅：阿姆斯特丹的城堡［旧市政厅］。雅各布·范·卡姆彭设计。1648年。

欧洲分裂成天主教和新教两个阵营，这甚至影响了像尼德兰那样一些小国的艺术。我们今天称为比利时的尼德兰南部，一直还是天主教的天下；我们已经看到安特卫普的鲁本斯是怎样接到来自教堂、君主和国王的不计其数的委托，叫他画巨大的油画，为他们的权势增光生色。可是尼德兰的北部省份已经起来反对它们的天主教领主，即那些西班牙人，北部富有的商业城市中的居民大都归附新教信仰。那些荷兰新教商人的趣味跟边境另一边的普遍眼光大不相同。他们的观点大可跟英国的清 教徒相比，是诚恳、勤勉、节俭的人，大都不喜欢放纵浮华的南部作风。尽管随着安全感增强和财富增多，十七世纪的荷兰商人的观点也和缓下来，但是从未接受支配着欧洲天主教诸国的纯粹的巴洛克风格。甚至在建筑方面，他们也比较喜欢采取一定的自我克制。在十七世纪中期，荷兰的繁荣达到顶峰，当阿姆斯特丹市决定修建一座大型市政厅来反映他们的新生国家的荣耀和成就时，他们所选择的样板尽管壮观，看起来还是轮廓简单，装饰节俭（图 267）。

我们已经看到新教的胜利对绘画的影响更为显著（见 206 页）。我们已经知道那场从天而降的灾难是多么巨大，以致在英国和德国两地，画家和雕刻家的生涯已经不再引起本地人才的兴趣，而在中世纪期间，那里的艺术本来十分繁荣，跟什么地方相比也不逊色。我们记得，在手艺传统那么卓绝牢固的尼德兰，画家竟不得不专心去搞不遭教会方面指责的绘画分支。

跟荷尔拜因当年遇到的情况一样，能够在一个新教社会中继续存在下去的那些绘画分支当中，最重要的是肖像绘画。许多发了财的商人想要把自己的画像留传给后人，许多被选为市政官和市长的高尚的人想被画成佩戴官职标志的形象。此外，还有许多地方委员会和董事会。在荷兰城市生活中有重要作用，他们遵循那个可嘉的习惯，为他们那些可敬的组织里的会议室和集会场所画集团肖像［group-portrait］①。所以，一个风格投其所好的艺术家就能够指望得到颇为稳定的收入。可是一旦他的风格不再时髦，他就可能面临破产。

自由荷兰的第一位杰出的艺术家弗兰斯·哈尔斯［Frans Hals］（1580？—1666）就不得不过着这样一种朝不保夕的生活。哈尔斯跟鲁本斯是同一代人。他的父母是新教教徒，所以离开了尼德兰南部，定居在繁荣的荷兰城市哈勒姆［Haarlem］。我们对哈尔斯的生平所知很少，只知道他经常欠面包匠或制鞋匠的钱。他一直活到 80 多岁，晚年得到了市救济院给他的微薄救济，他给那家救济院的理事会画过肖像。

图 268 就是他画的优美动人的肖像之一，而这些画给哈尔斯和他的家庭带来的却是那么微薄的收入。跟以前的肖像相比，这幅画看起来几乎像是一张快照。我们似乎认识这位皮特



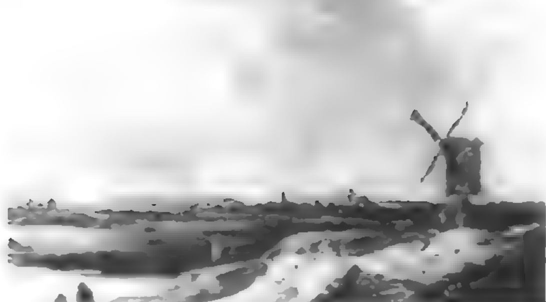
268．弗兰斯·哈尔斯：皮特尔·凡·登·布勒克肖像。1633 年。伦敦，肯伍德，艾弗遗赠。

尔·凡·登·布勒克［Pieter van den Broecke］，十七世纪的一位地地道道的投机商业家。让我们回想一下荷尔拜因在不到一个世纪以前画的理查德·索恩韦尔爵士肖像（见 208 页，图 241），甚至回想一下同一时期鲁本斯、凡·代克或委拉斯克斯在欧洲天主教地区画的肖像。尽管那些肖像画栩栩如生、忠实于自然，人们还是感到画家已经细心地布置过被画者的姿势，以便表达出贵族教养的高贵性。而哈尔斯的肖像画给我们的印象是，画家在一个特殊的瞬间“捕捉到”他所画的人，并且把他永远固定在画布上。我们很难想象这些绘画作品当时在公众心目中会是怎样大胆，怎样打破常规。哈尔斯运用色彩和画笔的方式说明他是迅速地抓住了一个转瞬即逝的印象。以前的肖像画看得出是耐心画出来的——我们时常感觉被画像者必定静坐了许许多多次了，而画家则细而又细地精心记录细节。哈尔斯决不让他的模特儿感到厌倦或疲惫不堪。我们似乎亲眼看到他迅速、灵巧地运笔挥洒，用几笔浅色和深色就展示出蓬松的头发或者弄皱的衣袖的形状。我们好像是对处于一种特殊动作和心情之中的被画者偶然瞥了一眼，当然，不经惨淡经营哈尔斯是绝不可能给予我们这种印象的。乍一看好像是听其自然的方法，实际上是深思熟虑的结果。虽然这幅肖像画并没有以前的肖像画经常具备的对称性，可是它并没有失去平衡。像巴洛克时期其他艺术家一样，哈尔斯懂得怎样给人平衡的印象，却不显出遵循什么规则的痕迹。

那些对肖像画没有兴趣或没有天赋的新教的荷兰画家就不得不打消主要依靠应邀作画谋生的念头了。跟中世纪和文艺复兴时期的艺术家不同，他们不得不先作出画来，然后去寻找买主。我们现在对这种情况习以为常，很自然地认为一个艺术家天经地义就是躲在他的画室中作画的人，画室里满满地堆着他渴望出售的画，所以我们不大可能想象到当时那种局面引起的变动。一方面，由于摆脱了那些干预他们的工作、有时也许还欺侮他们的赞助人们，艺术家可能感到高兴。但是为这种自由却付出了高昂的代价。因为艺术家现在不得不与之周旋的不再是一个单独的赞助人了，而是一个更为残暴的主人——市场的公众。艺术家不得不到市场上或者公众集市上到处兜售他的货物，或者依靠中间人，即那些能帮助他解脱出售之苦的画商；但是画商们买画要尽可能地压低价格，以便卖出时可以从中获利。此外，竞争也很激烈；每一座荷兰城镇都有许多艺术家在货摊上摆出他们的画来，较小的画家要想求个名声，唯一的机会就在于专精一个特殊的绘画分支，即一种绘画类型［genre］。那时跟现在一样，公众喜欢打听大家都在买什么。一旦某个画家以画战事作品的画家闻名，那么他最有把握的是出售战事作品。如果他以月夜风景画获得成功，那么比较安全可靠的办法还是坚持下去，画更多的月夜风景画。就这样，十六世纪北方国家已经开始出现的专门化倾向（见 209 页）在十七世纪更加走向极端。有一些较差的画家就满足于反复地绘制同一类型的画。他们这样做，有时确实把手艺发展到高度完美的境地，我们不能不加以赞扬。那些搞专门化的画家是地地道道的专家。专门画鱼的画家们懂得怎样去描绘银白色的、湿漉漉的鳞片，画技的绝妙足以使许许多多较为全面的艺术家相形见拙；专门画海景的画家不仅精通画波浪和云彩，他十分熟练于对船和船上的索具加以精确的描绘，以致他们的画至今仍然被认为是英国和荷兰海上扩张时期的宝贵的历史文献。图 269 是那些画海景的专家中最年长的画家之一西蒙·弗利格［Simon Vlieger］（1601—1653）画的一幅画。它表明那些荷兰艺术家怎样用



269. 西蒙·弗利格：河口。约 1640 年。伦敦，国立美术馆。



270. 杨·凡·格因：河边风车。1642 年。伦敦，国立美术馆。

简单而平实的奇妙手法去表达海上的气氛。这些荷兰画家是艺术史上首先发现天空之美的人。他们不需要任何戏剧性的或惊人的东西就能画出引人入胜的画。他们不过是按照他们看到的样子把世界的一角表现出来，发现这样做就足以使一幅画赏心悦目，不逊于任何描绘英雄故事或喜剧主题的图解。

在上述那些发现新天地的人中，最早的一批人中有一位是杨·凡·格因 [Jan van Goyen] (1596—1656)，他是海牙人，大致跟风景画家克劳德·洛兰（见 220 页，图 254）是同一代人。把克劳德的著名风景画之一，他画的那一片静谧优美的田园的怀旧景象，跟杨·凡·格因画的单纯、直率的画（图 270）比较一下是很有趣的。二者的区别太明显了，不必费力就能看出来。这位荷兰画家没有画巍峨的神殿，画了一架简朴的风车；没有画那迷人的林中空地，画了他本国的一片毫无特色的乡土。但是凡·格因知道怎样使这平凡的场面一变而为具有宁静之美的景象。他美化了大家熟悉的母题，把我们的目光引向烟雾朦胧的远方，使我们觉得自己仿佛站在一个合适的地方正向暮色之中纵目眺望。我们已经看到克劳德设想出来的景色是那样强烈地抓住了英国赞赏者的心灵，使得他们竟至试图改变本土的实际景致，去追摹画家的创作。一片风景或一片庭园能使他们想起克劳德的画，他们就说它“如画”[picturesque]②，即像一幅画。后来我们形成习惯，不仅把“如画”一词用于倾圮的古堡和落日的景象，而且用于帆船和风车那样简单的东西。细想起来，我们之所以说那些简单的东西“如画”是因为那些母题使我们联想到一些画，然而不是克劳德的画，而是弗利格或凡·格因这样一些画家的画。正是这些画家教导我们在一个简单的场面中看到“如画”的景象。许多在乡间漫游的人对眼前的景物油然而生喜悦之情，自己并不知道，他的快乐也许要归功于这些卑微的画家，他们首先打开了我们的眼界，使我们看到平实的自然美③。

荷兰最伟大的画家，同时也是世界历史上最伟大的画家之一，是伦勃朗·凡·莱茵 [Rembrandt Van Rijn] (1606—1669)，他比弗兰斯·哈尔斯和鲁本斯要年轻一代，比凡代克和委拉斯克斯小 7 岁。伦勃朗没有像莱奥纳尔多和丢勒那样写下自己的观察；他根本

不是米开朗琪罗那样为人钦佩的天才，后者有言论留传给后人；也根本不像鲁本斯那样书写外交信件，跟当时的重要学者们交流思想。可是我们感觉，我们对伦勃朗大概要比对上述任何一位大师都熟悉，因为他留给我们关于他生平的一份令人惊异的记录，即一系列自画像：从他年轻时期开始，那时他是一个成功的甚至是时髦的画家，一直到他孤独的老年为止，那时他的面貌就反映出破产的悲剧和一个真正伟人的不屈不挠的意志。那些肖像画组成一部独一无二的自传。

伦勃朗生于1606年，是莱顿［Layden］大学城里一位富有的磨坊主的儿子。他曾被该城大学录取入学，但不久就放弃学业去当画家。他有一些最早的作品得到同代学者的极大赞赏。在25岁那一年，伦勃朗离开莱顿去往富绕的商业中心阿姆斯特丹。在阿姆斯特丹，他迅速进身成为一位肖像画家，跟一个富有的姑娘结了婚，买了一座房子，收集艺术品和古董，而且不停地工作。1642年，他第一个妻子去世时，遗留给他一笔可观的财产。但是伦勃朗在公众中间的声望下降，开始负债了。十四年后，他的债主们卖了他的房屋，并把他的藏品拿去拍卖。只是由于他的忠诚的情人和他儿子帮助，他才免于彻底毁灭。他们作出安排，使他形式上成为他们艺术商号的雇员。就这样，他画出了一生中最后的伟大杰作。但是这些忠实的伴侣都在他之前去世。1669年他一生结束时，除了一些旧衣服和他的绘画用具外，再也没有留下任何财产。图271给我们展现出伦勃朗晚年的面貌。这不是一副漂亮的面孔，而且无疑伦勃朗根本无意隐藏自己面部的丑陋。他绝对忠实地在镜子里观察自己。正是由于这种忠实性，我们很快就不再问它漂亮不漂亮，可爱不可爱了。这是一个真实人物的面貌。它丝毫没有故作姿态的痕迹，没有虚夸的痕迹，只有一位画家的尖锐凝视的目光，他在仔细地观察自己的面貌，时时刻刻都准备看出人类面貌的更多的奥秘。没有这种真知灼见，伦勃朗就创作不出他那些伟大的肖像，例如他的赞助人和朋友后来当上阿姆斯特丹市长的杨·西克斯［Jan Six］的画像（图275）。若把它跟弗兰斯·哈尔斯的栩栩如生的肖像相比，几乎是不恰当的，因为哈尔斯给予我们一种好像是真实的快像之感，而伦勃朗似乎总是要让我们看到整个的人。像哈尔斯一样，他也有精湛的技艺，用这种技艺他能够表现出衣服上金色镶边的光泽或者皱领上光线的闪烁。他坚持一个艺术家只要像他所说的那样，“当他已经达到了他的目的时”④，就有权力宣告一幅画已经完成。正是这样，他就让人物的手留在手套里，仅仅是个速写而已。但是这一切反倒加强了他的人物身上焕发出的生命感。我们觉得我们认识这个人。我们已经看过其他出自大师手笔的肖像，它们之所以令人难以忘怀在于它们概括一个人的性格和角色的方式。然而连它们之中最伟大的作品也可能使我们联想到小说中的人物或舞台上的演员。它们令人信服，感人至深，但是我们感觉到它们只能表现一个复杂人物的一个侧面。甚至那位摩娜丽萨也不可能总是刚刚笑过的样子。但是在伦勃朗的伟大肖像画中，我们觉得是跟现实的人物面对面，我们感觉出他们的热情，他们需要同情，还有他们的孤独和他们的苦难。我们在伦勃朗自画像中已经非常熟悉的那双敏锐而坚定的眼睛，想必能够洞察人物的内心。

我认识到我的这种讲法听起来可能感情用事，但是伦勃朗对希腊人所谓的“心灵的活动”（见50页）似乎具有近乎神奇的真知灼见，这一点我不知道还有什么方式能够加以描述。像莎士比亚一样，他似乎也能够透过各种类型的人的外表，了解他们在特定的

271. 伦勃朗：自画像，约1658年，维也纳，美术史美术馆



272. 伦勃朗：杨·西克斯，阿姆斯特丹行政官，1654年。阿姆斯特丹，西克斯藏品。



272. 伦勃朗：冷酷的仆人的寓言。素描，约1655年。巴黎，罗浮宫，博纳遗赠。



273. 伦勃朗：大卫和押沙龙的和解。1642年。列宁格勒，爱尔米塔日博物馆。

271. 伦勃朗：基督讲道。版画。约1652年。



情况中会怎样行动。正是这种天赋使伦勃朗的圣经故事图解全然不同于以前所作的图解。作为一个虔诚的新教徒，伦勃朗一定反复读过圣经。他进入了圣经故事的精神境界，而且试图准确无误地想象出故事中的情景必定是什么样子，人们在那样一个时刻会有什么行动，有什么表现。图 272 是伦勃朗的一幅素描，画的是关于冷酷无情的仆人的寓言（《马太福音》第十八章，第 21—35 节）。这幅素描根本不需要解释，它自己就解释了自己。我们看到了那位主人，当时正是算账的那一天，他的管家正在一本大帐簿中查找仆人的欠债。我们从仆人站立的姿势，他的头低着，手深深地在口袋里摸索，就可以看出他无力付款。这三个人相互之间的关系，忙碌的管家、高贵的主人和有罪的仆人，寥寥几笔就表达出来了。

伦勃朗几乎不需要什么姿势或动作就能表达出一个场面的内在含义。他从不使用戏剧化的手法。图 273 是他的一幅作品，描绘的是以前几乎从来没有画过的一个圣经故事的场面，即大卫王［King David］跟他的坏儿子押沙龙［Absalom］和好。在伦勃朗读《旧约全书》，试图用他心灵的眼睛⑤看到圣地［Holy Land］的君王和族长时，他想起了他在繁忙的阿姆斯特丹港口见过的东方人。这就解释了为什么他要给大卫戴上一条大头巾，打扮得像一个印度人或土耳其人，给押沙龙画上一把东方的弯刀，他那一双画家的眼睛已经被这些瑰丽的服装，被这些服装给予他的表现贵重织品光彩闪烁和黄金珠宝光辉灿烂的机会迷住了。我们可以看出伦勃朗在展示出这些闪光质地的效果方面跟鲁本斯或委拉斯克斯同样杰出。伦勃朗用色不像他们二人那样鲜明。他的许多画给人的第一印象是一种深暗的棕色。但是这些暗色调能够更有力、更生动地跟几种明亮闪光的颜色形成对比。结果伦勃朗的某些画中的光线看起来几乎眩人眼目。但是伦勃朗从不单纯为了产生这些神奇的明暗效果而使用明暗效果，它们总是用来加强场面的戏剧效果。跟把脸藏在他父亲胸前的这个华服盛装的青年王子的姿势相比，或者跟平静而难过地接受他儿子归顺的大卫王的姿势相比，还有什么更动人的呢？虽然我们没有看见押沙龙的脸，但是我们却感觉出了他心中必定是什么滋味。

像在他之前的丢勒一样，伦勃朗不仅是一个伟大的油画家，而且还是一个伟大的版画⑥画家。他使用的技术已经不再是木刻法和铜版雕法（见 154 页），而是一种工作起来比用推刀更自由、更迅速的方法。这种技术叫做蚀刻法［etching］⑦，它的原理很简单。不必辛苦地刻划铜版的版面，艺术家是用蜡覆盖铜版，用针在上面画。在他的针划到的地方，蜡就被划掉，露出铜来。以下他要做的全部工作就是把铜版放进一种酸中，让酸腐蚀那铜版上划掉蜡的地方，这样素描就被转移到铜版上。然后这块铜版就可以跟雕刻版一样地来印刷图画了。分辨蚀刻画跟雕版画的唯一手段是判别线条的性质。推刀用起来费力而缓慢，蚀刻家的针挥洒起来自由而轻松，二者的区别是可以看出来的。图 274 是伦勃朗的蚀刻画之一——又一个圣经故事场面。画面上基督正在讲道，那些贫穷、卑微的人聚集在他周围听讲。这一次伦勃朗转向他自己的城市选取模特儿。他在阿姆斯特丹的犹太居民区住了很长的时间，而且研究过犹太人的外表和衣着，准备把它们用到他的宗教故事中。在这幅画中，人们是站着和坐着，挤在一起，一些人出神地在那里听着，另一些人则默默地沉思着耶稣的话，有一些人，像后面的那个胖子，可能由于基督对法利赛人［Pharisee］的攻击而激起了愤慨。第一次看到伦勃朗的画时，习惯于意大利艺术的

美丽形象的人有时会感到震惊，因为伦勃朗好像丝毫不关心美，甚至连地地道道的丑陋也不回避。从某种意义上讲，情况确实如此。跟他那时期其他艺术家一样，伦勃朗已经吸收了卡拉瓦乔的启示，他通过受到卡拉瓦乔影响的荷兰人了解了他的作品。跟卡拉瓦乔一样，他珍重真实与诚挚胜过珍重和谐与美，基督向贫困者、饥馑者和伤心者布道，而贫穷、饥馑和眼泪都不美。这当然主要取决于我们赞同以什么东西为美。一个孩子常常觉得他奶奶的仁慈、布满皱纹的脸比电影明星五官端正的面孔更美，他这样想有什么不可以呢？同样，在这幅蚀刻画中，右边角落里的那位畏畏缩缩的憔悴老人一只手放在脸前，全神贯注地仰望着，某个人可能说他是历史上画出的最美的形象之一。但是，我们用什么字眼儿来表达我们的赞美，实际上却可能是无关紧要的。

伦勃朗的打破常规的创作方法有时使我们忘记了他在一组组的人物的安排上使用了多少艺术才智和技能。跟那围着耶稣、但却尊敬地站在远处的一圈人相比，再也没有比它平衡得更细致的构图了。他把一群人分配成几组人物，表面上看来漫不经心，但却十分和谐，伦勃朗的这种艺术要大大地归功于他毫不藐视的意大利艺术传统。如果设想这位大师是个孤独的造反者，他的伟大之处当时在欧洲不被赏识，那真是荒谬到极点了。在他的艺术变得更深刻、更执着时，他作为一个肖像画家的确不那么受人欢迎了。但是，不管他个人的悲剧和破产的原因是什么，他作为一个艺术家的声誉是很高的。那时跟现在一样，实际的悲剧是单靠声誉本身并不足以维持生计。

伦勃朗在荷兰艺术的所有分支中地位都是那么重要，当时其他画家都不能跟他相提并论。然而这却不等于说在新教的尼德兰就没有多少画家具有他们自己的值得研究和欣赏的地方。他们之中有许多人遵循北方的艺术传统，在快乐、质朴的画面中表现人们的现实生活。我们记得这个传统可以一直追溯到中世纪的一些细密画，例如第 115 页的图 143 和第 148 页的图 178。我们还记得这个传统是怎样被布吕格尔所采用（见 210 页，图 243），他在农民生活的幽默场面中展示了他的画家技能和他对人类本性的认识。把这种气质完美地表现出来的十七世纪艺术家是杨·施特恩［Jan Steen］（1626—1679），他是杨·凡·格因的女婿。跟当时许多艺术家一样，施特恩也不能专靠他的画笔维持生活，他开了一个客店去挣钱。人们几乎可以想象到他是喜欢这个副业的，因为这就给他一个机会去观察宴饮作乐的人们，增加他的喜剧类型的丰富性。图 276 就是人们生活中的一个快乐的场面——命名宴。我们可以看到一间舒适的房间内部，有一个凹进处放有床，床上躺着那位母亲，而亲友们则围住抱着婴儿的父亲。很值得看一看那各种类型的人物和他们的作乐方式，但是我们观察过全部细节以后，却不应该忘记欣赏一下艺术家把那种种小事融合为一幅画的技艺。前景中的那个人物从后面看到，画得很奇妙，鲜明的色彩温暖而柔和，人们看到原作以后很难忘怀。

人们往往把十七世纪的荷兰艺术跟我们在杨·施特恩的画中看到的那种快乐、舒适的气氛联系在一起，但是荷兰还有别的艺术家，代表的情调大不相同，很接近伦勃朗的精神。突出的例证是另一个“专家”，即风景画家雅各布·凡·雷斯达尔［Jacob van Ruisdael］（1628？—1682）。雷斯达尔年龄大约跟杨·施特恩相同，这就是说他属于第二代伟大的荷兰画家。在他长大成人之后，杨·凡·格因的作品，甚至伦勃朗的作品都已经享有盛名了，肯定要影响他的趣味和对主题的选择。前半生他住在美丽的城市哈勒姆，

276. 杨·施特恩：命名宴。1664年。伦敦，华莱士藏画馆。



277. 雅各布·凡·雷斯达尔：林地景色。约1655年。牛津大学，武斯特学院。



那里林木丛生的沙丘连绵不断，把城市跟海隔开。他喜欢研究那些地带的多节而又饱经风霜的树木的外表和阴影⑧，而且越来越专门致力于如画的林景（图277）。雷斯达尔就成为这样一位名家，善画阴沉幽暗的云彩，天色渐暗的暮光，倾圮的古堡和奔流的小溪；总而言之，他发现了北方风景的诗意，跟克劳德发现了意大利景色的诗意非常相象。也许在他之前还没有一个艺术家能像他那样充分地把感情和心境通过它们在自然中的反映而表现出来。



278. 威廉·卡尔夫：有圣塞巴斯蒂安射手协会的角状环、红虾和玻璃杯的静物。约 1653 年。私人收藏。



279. 寒微的画家在他的顶楼里冻得发抖。素描。皮特尔·布鲁特画，约 1610 年。伦敦，大英博物馆。

当我称此章为“自然的镜子”的时候，我不仅仅是想说荷兰的艺术已经学会像镜子那样忠实地去复制自然。艺术和自然二者都不会像一面镜子那样平滑而冰冷。反映在艺术中的自然总是反映了艺术家本人的内心，本人的嗜好，本人的乐趣，从而反映了他的心境。正是这个压倒一切的事实使得荷兰绘画中最“专门化”的分支会妙趣横生，那就是静物画⑨分支。那些静物画通常画的是盛着葡萄酒和鲜美水果的美丽器皿，或者其他诱人地摆布在可爱的磁器中的精致美味。那些画挂在餐室里很合适，不愁没有买主。然而它们却不仅仅是叫人联想到酒菜乐趣的东西而已。在那样的静物画中，艺术家能够自由地选择他们喜欢画的种种物体，按照他们的爱好布置在餐桌上。这样，静物画就成了画家对专门问题进行实验的奇妙领域。例如威廉·卡尔夫 [Willem Kalf]（1622—1693）喜欢研究光线由彩色玻璃反射和折射的方式。他研究色彩和质地的对比与和谐，试图在富丽的波斯地毯、闪光的磁器、色泽鲜艳的水果和锃光瓦亮的金属之间获得新的和谐（图 278）。这些专家自己并不知道，他们逐渐证明了一幅画的题材远远不像所曾想象的那么重要。正如平凡的词语可能给一支美妙的歌曲提供歌词一样，平凡的事物也能构成一幅尽善尽美的图画。

这种讲法可能像是一个奇怪的论点。因为我刚刚强调过伦勃朗的画中题材的重要性。然而我以为实际上并没有矛盾。为一首伟大的诗篇而不是为平凡的歌词配曲的作曲家要我们理解那首诗，以便欣赏他的音乐阐释。同样道理，画圣经场面的画家要我们理解那个场面，以便欣赏他的想象力。但是正如存在着没有歌词的伟大音乐一样，也存在着没有重大题材的伟大绘画。到十七世纪的艺术家发现那可见世界的纯粹之美为止（见 5 页，图 4），其前他们一直在探索的就是这项发明。花费掉终生去画同一种题材的荷兰专家们最后证明了题材是次要的。

那些艺术家中最伟大的一位诞生于伦勃朗之后的一代之中。他是杨·弗美尔·凡·德尔弗特［Jan Vermeer van Delft］(1632—1675)。弗美尔好像是个慢工出细活的人。他一生没有画很多画，其中也很少表现什么重大的场面。那些画大都表现简朴的人物正站在典型的荷兰住宅的一个房间里。有一些表现的不过是一个人物独自从事一件简单的工作，诸如一个妇女正在往外倒牛奶之类（图 280)。弗美尔的风俗画已经完全失去了幽默的图解的残余痕迹。他的画实际上是有人物的静物画。很难论述到底是什么原因使这样一幅简单而平实的画成为古往今来最伟大的杰作之一。但是对于有幸看过原作的人，我说它是某种奇迹，就难得有人会反对我的意见。它的神奇特点之一大概还能够被描述出来，不过很难解释清楚。这个特点就是弗美尔的表现手法，他在表现物体的质地、色彩和形状上达到了煞费苦心的绝对精确，却又不使画面看起来有任何费力或刺目之处。像一位摄影师有意要缓和画面的强烈对比却不使形状模糊一样，弗美尔使轮廓线柔和了，然而却无损其坚实、稳定的效果。正是柔和与精确二者的奇特无比的结合使他的最佳之作如此令人难以忘怀。它们让我们以新的眼光看到了一个简单场面的静谧之美，也让我们认识到艺术家在观察光线涌进窗户、加强了一块布的色彩时有何感觉⑩。



280. 弗美尔·凡·德尔弗特：烧饭女佣人。约 1660 年。阿姆斯特丹，皇家美术馆。

第二十一章　权力和光荣［上］

意大利，十七世纪后期到十八世纪



281. 罗马“盛期巴洛克”教堂：圣阿涅塞教堂。罗马纳沃纳广场。博罗米尼和拉伊纳尔迪设计。1653 年。

我们记得巴洛克建筑手法开始于德拉·波尔塔的耶稣会教堂（见 214 页，图 249）那样一些十六世纪晚期的艺术作品。为了获得更多样的变化和更宏伟的效果，波尔塔不理会所谓的古典建筑规则。一旦艺术走上这条道路，就必定坚持下去。如果多样的变化和惊人的效果被认为不可或缺，那么为了使作品仍能给人深刻的印象，后来的建筑家就谁也不能不作出更复杂的装饰物，不能不想出更令人吃惊的主意。十七世纪前半期，意大利仍然在建筑物及其装饰品上打主意，增添越来越令人眼花缭乱的新花样，到十七世纪中期，我们所说的巴洛克风格就充分发展起来了。

图 281 是一座典型的巴洛克教堂，是著名建筑师弗朗切斯科·博罗米尼［Francesco Borromini］（1599—1667）和他的助手们建成的。不难看出，连博罗米尼使用的形式实际也是文艺复兴式。跟德拉·波尔塔一样，他也使用神庙立面的形状去构成中央入口的框架，而且跟他一样，两侧也用双重壁柱制造更为富丽的效果。但是跟博罗米尼的建筑立面比较，德拉·波尔塔的立面看起来就近乎朴素有节了。博罗米尼不再满足于使用取自古典建筑的柱式去装饰墙壁。他用若干种不同的形式去组成他的教堂，有巨大的穹窿顶，

两侧的塔楼和那建筑立面。这个弯曲的立面仿佛是用粘土塑造的。如果我们看一看局部，就会发现更惊人的东西。那些塔数第一层是正方形的，但是第二层就是圆形的，而且那两层之间是用一个断断续续的古怪檐部联系在一起，这个檐部会使传统流派的建筑学教师个个瞠目结舌，然而放在那里却胜任愉快。主要门廊两侧的大门的框架更为惊人。用入口上面的弧形檐饰构成一个椭圆形窗户的框架，这种方式在以前任何建筑之中都没有先例。巴洛克风格的旋涡饰和曲线在总体设计和装饰细部之中都已成为主要成分。有人说，这样的巴洛克建筑物太花哨，舞台化。而博罗米尼本人对此是会莫名其妙的，不知道这为什么应该招致指责。他想叫一座教堂看起来喜庆热闹，成为一座壮丽辉煌、变化多姿的建筑物。如果说舞台的目的是用一种光辉、壮观的神话世界景象来让我们快活，那么为什么设计教堂的建筑师就没有权力让我们感受到一种更大的华丽和光荣而想起天堂呢？

我们进入这些教堂以后，就能更好地理解用宝石、黄金和灰泥变幻出华丽的效果是怎样被有意识地用来作出天堂荣耀的景象，比中世纪的主教堂给予我们的景象要具体得多。图 282 是博罗米尼的教堂的内部，我们有些人看惯了北方国家的教堂内部，大可认为这一令人眼花缭乱的壮丽景象世俗气太浓，不合我们的趣味。但是当时的天主教教会却不这么想。新教徒越是宣讲反对教堂的外在排场，罗马教会［the Roman Church］就越是渴望借助于艺术家的才智。这样，宗教改革和莫衷一是的圣像和圣像崇拜整个争端原来已经十分频繁地影响过艺术进程，现在又间接影响着巴洛克风格的发展。天主教世界已经发现艺术能更多地为宗教服务，并不限于中世纪初期分派给它的向文盲宣讲教义的简单任务，艺术能够帮助游说和劝化那些大概是读书太多心怀所疑的人皈依宗教。建筑家、画家和雕刻家被召来把教堂布置成宏伟的展品给人们看；它们的壮观和景象使你感情澎湃，几乎不能自已。在这些教堂内部，细节的作用不像整体的总效果那么重要。我们要想理解这些教堂内部的效果或者正确地予以评价就必须在心目中想象一下罗马教会在其中举行壮丽仪式的情景，必须看到在其中举行大礼弥撒［High Mass］的情景，那时祭坛上高照着蜡烛，中殿里弥漫着香气，风琴和唱诗班的乐声把我们带进了另一个世界。

这种舞台化装饰的最高艺术主要是由艺术家洛伦佐·贝尔尼尼［Lorenzo Bernini］(1598—1680)创造的。贝尔尼尼跟博罗米尼是同代人，他比凡·代克和委拉斯克斯大1岁，



282. 纳沃纳广场上圣阿涅塞教堂内部［参见图 281］。约 1663 年建成。



283. 贝尔尼尼：科斯坦扎·博纳里利肖像。约 1635 年。佛罗伦萨，巴尔杰罗美术馆。



284. 贝尔尼尼：圣特雷莎。图 285 的局部。

比伦勃朗大 8 岁。跟这些艺术家一样，他也是一位无比的肖像艺术家。图 283 便是他的一幅青年女子半身像，具有贝尔尼尼的最佳之作的一切新颖和不落常套的特点。我上一次在佛罗伦萨博物馆看到它的时候，一缕阳光正好闪耀在这座半身像上，整个人像似乎呼吸着苏醒过来。我们确信这必定是被描绘者最独特的表情。在表达面部表情方面，贝尔尼尼的艺术大概是至高无上的。像伦勃朗运用他对人物行为的深邃认识一样，贝尔尼尼运用他描绘面部表情的技术赋予他的宗教体验以可见的形式。

图 285 是贝尔尼尼给一所罗马小教堂的附属礼拜堂制作的祭坛。这是奉献给西班牙圣徒特雷莎［Theresa］①的；特雷莎是十六世纪的一个修女，她在一本著名的书中描述过她所见到的神秘幻象。在书中讲到了天堂的夺魄销魂的一瞬间，上帝的一个天使用一枚火红的金箭刺入她的内心，她充满了痛苦，然而也获得了极乐。贝尔尼尼敢于表现的正是这一幻象。我们看到那位圣徒在一片云彩上被带向天堂，迎着从上面以金光的形式倾泻下来的束束光线而去。我们看到那位天使温柔地走近身边，圣徒昏倒于狂喜之中。这组群像安置得有如毫无依傍地翱翔在祭坛的雄伟边框之中，接受着从上面一个看不见的窗户射来的光线。一个北方参观者乍一看，可能又会感到整个布局太容易使人联想到舞台效果了，这组群像的感情也太过分。这当然是关系到趣味和所受的教育的问题，进行争论没有用处。但是，如果我们姑且承认完全有理由使用贝尔尼尼的祭坛那样的宗教艺术作品，去激起巴洛克风格的艺术家追求的那种强烈的喜悦和神秘的销魂之情，那么我们就不得不承认贝尔尼尼已经用巧妙的方式达到了这个目的。他有意识地抛开所有的约束，把我们的感情提高到艺术家们一直回避的高度。如果把他的昏倒的圣徒面部，跟以前各世纪的作品相比较，我们就看出他表现出了一种强烈的面部表情，一直还没有人在艺术



285. 贝尔尼尼：圣特雷莎的沉迷。胜利的圣玛利亚教堂祭坛。在1644—1647年之间建造。罗马。

中作这种尝试。从图 284 回顾拉奥孔的头部（见 60 页，图 68），或者回顾米开朗琪罗的《垂死的奴隶》（见 171 页，图 197），我们就认识到这一差异。连贝尔尼尼对衣饰的处理在当时也是完全新颖的，他不让衣饰用公认的古典手法下垂形成庄严的衣褶，而是让他们缠绕、回旋增加激情和运动的效果。他这些效果不久就得到欧洲各地的模仿。

如果像贝尔尼尼的“圣特雷莎”那样的雕刻作品的确只能在它们原定的环境之中进行评价，那么对于巴洛克式教堂中的绘画装饰品来说，情况就更是如此。图 287 是罗马的耶稣会教堂的天花板的装饰，出于追随贝尔尼尼的画家乔瓦尼·巴蒂斯塔·高里[Giovanni Battista Gaulli]（1639—1709）之手。这位艺术家想给我们一种教堂的拱顶已经打开的感觉，一种让我们直接看到天堂荣耀的幻觉。以前科雷乔有把天空画在天花板上的念头（见 184 页，图 213），但是高里的效果不可比拟地更为舞台化。主题是耶稣圣名的崇拜 [the Holy Name of Jesus] ②，圣名用放光的字母刻在他的教堂的中央。圣名四周围着无数有翼小童 [cherub]、天使和圣徒，个个狂喜地凝视着那光线，而一群群恶魔或者堕落的天使被整批赶出天界，表现出了绝望的样子。拥挤的场面似乎要冲破天花板的边框，天花板上到处都是云彩，载着圣徒和罪人直奔教堂而来。艺术家想使我们在画面冲破边框的情况下茫茫然而不知所措，结果我们就再也分辨不出哪儿是现实，哪儿是错觉了。像这样一幅画离开它原定的所在以后就毫无意义。所以，在巴洛克风格充分发展起来以后，所有艺术家都通力合作，去达到某种效果，而作为独立艺术的绘画和雕刻在意大利和欧洲整个天主教地区就衰微了，大概这完全不是偶然的巧合。

在十八世纪，意大利的艺术家主要是一些卓越的内部装饰家，他们的灰泥装饰技术和伟大的湿壁画驰名全欧，能把一座城堡或一座修道院的任何大厅粉饰为盛典嘉会的场所。其中最著名的有一位是威尼斯的乔瓦尼·巴蒂斯塔·蒂耶波罗 [Giovanni Battista Tiepolo]（1696—1770），他不仅在意大利工作，还在德国和西班牙工作。图 286 是他给一座威尼斯宫殿所作的装饰的一部分，大约画于 1750 年，它表现的题材是款待克莉奥帕特勒 [Cleopatra] ③的宴会，这个题材给了蒂耶波罗各种机会去显示鲜艳的色彩和豪华的服装。传说马克·安东尼 [Mark Antony] 设宴招待埃及女王，宴会一定要 ne plus ultra [无比] 豪华。最名贵的菜一道道联翩而上，无止无休。女王却无动于衷。她跟骄傲的主人打赌，说她要做一道菜，比他已经摆上来的菜要珍贵得多；她从耳环上摘下一颗著名的珍珠，溶解在醋中，然后喝掉这饮料。在蒂耶波罗的湿壁画上，我们看到她给马克·安东尼看珍珠，而一位黑仆则拿给她一个玻璃杯。

像这样一些湿壁画必定是画起来有趣，而观赏起来也是一种享受。然而我们会觉得这些焰火式的东西的持久价值要低于以前比较冷静的作品。意大利艺术的伟大时代正在终结。

在十八世纪初期，意大利艺术仅仅在一个专门化的分支中产生了新的思想。那是相当独特的风景油画和风景雕版画。旅行者们从欧洲各地到意大利来欣赏意大利昔日的光辉伟大，往往要随身带走一些纪念品。特别是在景色使艺术家如此神往的威尼斯，产生了一派迎合游客需要的画家。图 288 是一幅威尼斯风景画，是那一派画家之一弗朗切斯科·瓜尔迪 [Francesco Guardi]（1712—1793）所作。跟蒂耶波罗的湿壁画一样，它也表现出威尼斯艺术并没有失去它的华丽感，它的明亮感和色彩感。把瓜尔迪的威尼斯环礁



286. 乔瓦尼·巴蒂斯塔·蒂耶波罗：埃及女王克莉奥帕特拉的宴会。湿壁画。约1750年。威尼斯，拉比亚宫。



287. 高里：耶稣名的崇拜。耶稣会教堂的天顶画。作于1670—1683年之间。罗马。

288. 弗朗切斯科·瓜尔迪：威尼斯圣乔治·马乔雷教堂的远望景象。约1775—1780年。伦敦，华莱士藏画馆。



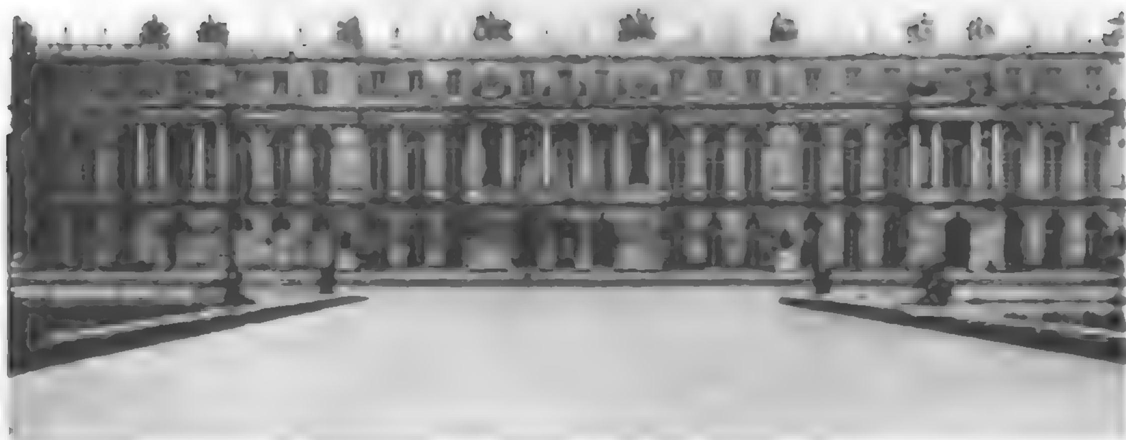
湖风景画跟一个世纪以前西蒙·弗利格画的冷静、忠实的海景画（见233页，图269）比较一下是很有趣的。我们可以认识到，巴洛克风格的精神对于动作和大胆的效果的嗜好，甚至能够表现在一幅简单的城市风景画中。瓜尔迪已经完全掌握了十七世纪的画家研究过的那些效果。他已经知道，一旦把某一个场面的总体印象给予我们，我们就相当乐于自己去提供和补足那些细部。如果我们仔细看一看他的平底船船夫，就会意外地发现他们不过是由几块巧妙布置的色块构成的——可是如果我们往后退几步，那就产生了完全成功的错觉。保留在这些意大利艺术后期成果之中的那些巴洛克传统的艺术发现，从此以后，就要赢得新的重要性。



289. 聚集在罗马的“鉴赏家”和古董商。P·L·盖齐画的讽刺画。约1710年。维也纳，阿尔贝蒂纳藏画馆。

第二十二章 权力和光荣 [下]

法国、德国、奥地利，十七世纪晚期到十八世纪初期



290. 巴洛克式城堡：凡尔赛宫，花园前面。路易·勒瓦和J·阿杜安·芒萨尔建造。1655—1682年。

不仅仅是罗马教会发现了艺术有感染和征服人心的威力。十七世纪欧洲的国王和君主同样急于显示他们的强权，从而加强他们对人心的控制。他们也想作为一种不同凡俗的人出现，根据神授王权的观念高踞于普通人之上。十七世纪后半期最强大的统治者法国的路易十四表现尤其突出，他在政策中处心积虑地利用王权的夸示和显赫。路易十四邀请洛伦佐·贝尔尼尼到巴黎去帮忙设计他的王宫，这绝不是偶然的事情。那个宏伟的规划并没有实现，但是路易十四的另一座王宫却成为他的巨大权力的真正象征。那就是凡尔赛宫 [Palace of Versailles]，大约建于1660年到1680年。凡尔赛宫非常巨大，照片难以使人对它的外观有正确的认识。图291是一幅鸟瞰图，或许能使人对它的体积和设计有所了解。每一层都至少有123个窗户，朝向花园。花园本身有矮树丛、台地和池塘，延伸达数英里。

凡尔赛宫之所以是巴洛克式建筑（图290），在于它的规模巨大，并不在于它的装饰细部。凡尔赛宫的建筑师们主要致力于把建筑物的若干庞大部分组合成几个不相混同的翼部，让翼部的外部都是那么高贵而宏伟。他们用一排爱奥尼亚圆柱来突出主楼层的中间部分，圆柱负载着一个顶端有一排排雕像的檐部，在这个强有力的中间部分的两侧辅以同一类型的装饰物。如果只是把纯粹的文艺复兴形式简单地结合起来，就很难成功地避免如此巨大的建筑立面的单调性；他们却借助于雕像、耳瓶和战利品装饰造成了一定的多样性。所以，正是在这样一些建筑物中，人们才能最好地理解巴洛克形式的真正功能和目的。如果凡尔赛宫的设计者当初能够更为大胆一些，使用更为打破常规的手段去

联结和组合这座巨大的建筑物，他们本来可以更为成功。

只是到了下一代，建筑家们才完全吸收了这个经验教训；因为巴洛克风格的罗马教堂和法国城堡已激发了当时的想象力。在德国南部，每一个小君主都想拥有一所他自己的凡尔赛宫；在奥地利和西班牙，每一座小修道院都想跟博罗米尼和贝尔尼尼的感人至深的壮丽设计争奇斗胜。1700 年前后那一段时期是最伟大的建筑时代之一；而且还不单单是建筑的伟大时代。当时的城堡和教堂不是简单地设计成建筑物而已，而是要求所有艺术部门都作出贡献，以便建成一个异想天开的人造世界。整座整座的城镇仿佛都被用作舞台布景，大片大片的田园被改造成花园，溪流则改造成小瀑布。艺术家得到充分自



291. 凡尔赛宫鸟瞰图 [参见图 290]。



292. 眺望楼。希尔德布兰特设计。1720—1724 年之间。维也纳。

由去尽情地设计，把他们的最出人意表的想象用石头和金色的灰泥去化为现实。往往在他们的计划还未成为现实时，金钱就已经花光了；但是爆发了那一阵奢侈的创造热潮以后，结果促进了欧洲天主教地区许多城镇和风景的面貌的改观。特别是在奥地利、波希米亚和德国南部，意大利和法国的巴洛克风格的观念融合成为最大胆、最一致的风格。图 292 是奥地利建筑家卢卡斯·冯·希尔德布兰特[Lucas von Hildebrandt](1668—1745)在维也纳为马尔波罗[Marlborough]①的盟友萨瓦[Savoy]王侯欧根[Eugene]②建造的城堡。这座城堡矗立在一座山上，好像轻盈地翱翔于一个有喷泉和矮树篱的梯形花园之上。希尔德布兰特把它明确地组合成七个不同的部分，使人联想到花园中的亭台；有五个窗户的中央部分向前突出，两边辅以两个略矮的翼部，而这个组合又在两侧辅以较矮的部分和四个构成整个建筑边框的塔楼式的角亭。中央的楼台和两边的角亭是装饰最富丽的部分，建筑物形成一个复杂的图形，然而轮廓仍然十分清楚、明晰。就连希尔德布兰特用来装饰细部的奇特的怪诞装饰③，那向下渐细的半柱、窗户上断续的旋涡式弧形檐饰和沿屋顶排列的雕像与战利品装饰，也完全没有破坏建筑物的清晰性。

只有进入建筑物以后，我们才能感觉到那奇异的装饰风格的全部效果。图 293 是欧根王侯的宫殿的门厅，图 294 是希尔德布兰特设计的一座德国城堡的楼梯部分。我们不可能恰当地评价这些内部设计，除非我们能够想象出它们在使用时的景象来——某一天主人正在举行宴会，或举行招待会，那时灯火通明，打扮得又华丽又高贵的时髦男女莅临以后走上了那些楼梯。在那样一个时刻，当时的街道黑暗无灯，肮脏污秽，气味熏人，而在这贵族之家中却是光芒四射的神话世界，二者的鲜明对比必定是极为强烈的。

294. 波梅斯费尔登城堡的楼梯间。希尔德布兰特设计。1713—1714 年。丁岑霍夫尔建造。德国。

293. 维也纳眺望楼的门厅和楼梯间。希尔德布兰特设计。1724 年。十八世纪的铜版画。







295. 多瑙河畔的梅尔克修道院。普兰德陶尔设计。1702年。

296. 梅尔克修道院的教堂的内部，约1738年完成。系依普兰德陶尔、贝杜兹和蒙根纳斯特的设计。



教会的建筑物也使用了类似的惊人的效果。图 295 是奥地利多瑙河畔的梅尔克的修道院 [monastery of Melk]。当人们顺流而下的时候，修道院，还有它的穹窿顶和奇形怪状的塔楼，矗立在山上，好像是奇异的幻影。这座建筑是一位叫作雅各布·普兰德陶尔 [Jakob Prandtauer]（卒于 1726 年）的本地建筑师修建的，其装饰则出于一些意大利的旅行 virtuos [艺匠] ④之手；那些旅行艺匠备有从巴洛克图形的丰富宝藏中得来的新颖的想法和设计。那些卑微的艺术家能把一座建筑物编组在一起，形成高贵而不单调的外观，他们所掌握的艰深的技术是多么精湛！他们也细心地把装饰分成等级，在他们想加以突出的那些建筑部分中节俭地、然而却更加有效地使用那些最为奢侈的装饰形式。

然而在内部，他们却丝毫不加节制。即使贝尔尼尼或博罗米尼兴致最高时也不会那样放手去干。我们不得不再次想象一下，当一个纯朴的奥地利农民离开了他的农舍，进入这个古怪的奇境（图 296）时，这里对他意味着什么。到处都是云彩，天使们在天堂的福乐之中奏乐和弄姿示意。一些天使已经在布道坛上安顿下来。另一些天使则在唱经楼⑤的旋涡饰上定住身躯；样样东西都似乎在活动、在飞舞——甚至连墙壁也不能静止不动，似乎也在欢腾的韵律中来回摇摆。在这样一座教堂里没有一样东西是“自然的”，或是“正常的”——根本没有这种意图。那是打算让我们预先领略一下天堂的光荣。它可能不尽符合每一个人意想之中的天堂，但是当你站在当中时，整个这一切全都把你包围起来，使你消释了所有的怀疑。你感觉自己处在我们的规则和标准简直无法应用的另一个世界里。

人们可以理解，阿尔卑斯山以北地区的情况也绝对不逊于意大利，每一种艺术形式都被卷入这一放纵的装饰活动之中，大大地丧失了它们独自的重要性。当然在 1700 年前后那一段时期也不是没有知名的画家和雕刻家，然而大概只有一位名家的艺术可以跟十七世纪前半期的伟大的绘画名家相比。那位名家是安托万·瓦托 [Antoine Watteau]（1684—1721）。瓦托生在比利时，但是定居在巴黎，37 岁那年在巴黎故去。他也为贵族的城堡设计内部装饰品，为上流社会的节庆和盛会设置合适的环境。但是实际生活中的喜庆活动仿佛没有使这位艺术家的想象力得到满足。他开始画自己想象中的摆脱了苦难和琐事的生活景象，那是一种梦境般的美好生活，在从来也不下雨的神话花园里快乐地野餐，那是淑女个个美丽、情郎个个优雅的音乐集会，在那样一个社会里，人人都穿着光彩闪烁的绫罗绸缎，然而却不显得浮华，男女牧民的生活好像是一连串的小步舞。从这样的描述中，人们可能得到一个印象，以为瓦托的艺术过分精美而不自然。许多人认为瓦托的艺术已经开始反映十八世纪初期法国贵族的趣味，所谓罗可可 [Rococo] ⑥风格；一种喜欢优美的色彩和精巧的装饰的风尚，它代替了巴洛克时期较为刚健的趣味，表现出一种快乐的轻浮。但是瓦托是个远为伟大的艺术家，并不仅仅代表他那个时代的风尚而已。倒不如说他的美梦和理想有助于形成我们所谓的罗可可风格。正如凡·代克曾经帮助产生了联想到王党成员的那种绅士派头的潇洒观念（见 226 页，图 261），瓦托也用他的优美风流的景象丰富了我们的想象宝库。

图 297 是他的一幅花园聚会的画。场面中丝毫没有杨·施特恩那种欢乐的喧闹（见 239 页，图 276），而是呈现出一种美妙而近乎忧郁的平静景象。这些青年男女只是坐在那里幻想，玩弄花木或者相互对视。光线在他们的闪光的服装上跳跃着，也把这片小树林美化成了人间的天堂。瓦托的艺术特点，他的笔法的精细和色彩和谐的精美之处，在复制图片上都不容易看出来，只有在原作里才能真正看到并欣赏他那极为敏感的油画和素描。跟他所赞赏的鲁本斯一样，瓦托也能够仅仅用一点白垩或色彩就传达出有生命的、颤动着的肌肤感。但是他的习作具有的情调跟鲁本斯的差异，就像他的绘画跟杨·施特恩的差异那样大。在那些美丽的景象之中，有一丝伤感难以描述，难以说明，却把瓦托的艺术境界提高到超出了单纯技术和漂亮的范围。瓦托是个病人，他年轻轻的就死于肺病。可能就是由于他意识到美的稍纵即逝，才使他的艺术表现出那样强烈的感情，这一点他的爱好者和模仿者谁也不能与之匹敌。



297. 瓦托：游园图。约 1718 年。伦敦，华莱士藏画馆。



298. 王室惠庇下的艺术。1667 年路易十四在他的财政大臣柯尔培尔的陪同下参观皇家花毯工场，表明他关心现在所说的“法兰西设计的标准”，它在柯尔培尔的“输出运动”中是一笔重要的资产。这个花毯即为纪念那一场面而做。

第二十三章 理性的时代

英国和法国，十八世纪



299.十七世纪主教堂：圣保罗教堂。克里斯托弗·雷恩爵士设计。1675—1710年建造。伦敦。

1700年前后，欧洲天主教地区的巴洛克运动已经达到了顶点。这种无所不入的风尚不能不给予新教国家深刻的印象，尽管如此，新教国家实际上却没有采用它。甚至在查理二世复辟时期英国也还是这种情况，而那时的斯图亚特王朝向法国看齐，是憎恨清教徒的趣味和观点的。正是在那个时期，英国产生了自己最伟大的建筑家克里斯托弗·雷恩爵士［Sir Chritopher Wren］（1632—1723）。1666年的巨大火灾之后，他接到任务重建伦敦的教堂。把他的圣保罗主教堂（图299）跟仅仅二十年前罗马修建的一座巴洛克式教堂（见242页，图281）比较一下是饶有兴味的。我们看出雷恩肯定受到了巴洛克风格的建筑家的各种组合与各种效果的影响，不过他本人当时没有去过罗马。雷恩的规模远为巨大的主教堂，跟博罗米尼的教堂一样，也有一个中央的穹窿顶，两侧的塔楼，一个略

具神庙式的立面形成了主要入口的框架。博罗米尼的巴洛克式塔楼跟雷恩的塔楼之间甚至还有明显的相似之处，尤其是第二层。然而两个立面的总印象却大不相同。圣保罗主教堂的立面没有曲线。它没有运动的意味，而是给人有力而稳定的感觉。成对的圆柱用来使立面显得雄伟而高贵，这种方式使人联想到凡尔赛宫（见 249 页，图 290），而不是联想到罗马的巴洛克式建筑。看一看细部，我们甚至会感到迷惑，不知道要不要把雷恩的风格叫作巴洛克风格。他的装饰中丝毫没有奇特或异想天开之处。他的所有形式都是亦步亦趋地遵照意大利文艺复兴时期的最佳样板。建筑物的每一个形式和每一个部分都能单独观看而不失去其内在的意义。跟博罗米尼或者梅尔克修道院的建筑师那种兴致勃勃的样子相比，雷恩给予我们的印象是节制和庄重。

当我们观察雷恩设计的教堂内部时，新教建筑跟天主教建筑之间的对比更为鲜明，例如可以看伦敦的圣斯蒂芬·沃尔布鲁克 [St Stephen Walbrook] 教堂的内部（图 300）。像这样的一座教堂主要是被设计为一座大厅，供信徒们在那里聚集起来做礼拜。它的目标并不是呈现出另一个世界的景象，而是让我们集中思想。在他设计的许多教堂中，雷恩尽力使这样一个高贵而单纯的大厅的主题有永远新颖的变化。

城堡的情况跟教堂的情况一样。没有一个英国国王能够筹集巨大的款项去修建一座凡尔赛宫，也没有一个英国贵族想跟德国的小君主在豪华奢侈方面一较长短。不错，建筑热潮的确到达了英国。马尔波罗的布雷牛姆宫 [Blenheim Palace] 的规模比欧根王侯的眺望楼 [Belvedere] 还大。但是这些都是例外情况。英国十八世纪的完美典型不在城堡而在乡间宅第 [country house]。

那些乡间宅第的建筑家一般摒弃巴洛克风格的奢侈放纵。他们的愿望是不违反他们认为属于"高雅趣味" [good taste] 的规则，所以他们很想尽可能严格地遵循真正的或是号称的古典建筑法则。意大利文艺复兴时期的建筑家已经以严肃认真的科学态度研究并且丈量过古典建筑遗迹，在教科书中发表了他们的发现，给建筑者和工匠提供图形。那些书籍中最有名的是安德烈亚·帕拉迪奥的著作（见 200 页）。在十八世纪，帕拉迪奥那本书在英国已经被认为是建筑中的全部艺术趣味规则的绝对权威。用"帕拉迪奥手法" [Palladian manner] 建筑某人的别墅被认为是最时髦的样式①。图 301 就是那样一座帕拉迪奥式别墅，伦敦附近的奇兹威克府邸 [Chiswick House]。它的中央部分是由它的主人、当时趣味和时尚的伟大倡导者伯林顿勋爵 [Lord Burlington]（1695—1753）设计的，由他的朋友威廉·肯特 [William Kent]（1685—1748）作装饰，这的确是紧紧地模仿帕拉迪奥的圆厅别墅（见 198 页，图 229）。十八世纪后期增添的部分（它们在第二次世界大战中受损之后就被拆掉）确能表明，喜欢以炫耀给人深刻印象的巴洛克趣味在英国并没有完全遭到摒弃。跟那个时期的许多乡间宅第一样，这一座宅第也分成不同的"翼部"和"亭台"，它们的颇有效果的组合可以跟希尔德布兰特的眺望楼（见 250 页，图 292）相比。但是这个总体轮廓的惊人的相似之处却明显地暴露出细部的区别。因为跟希尔德布兰特和欧洲天主教地区的其他建筑家不同，英国别墅的设计者丝毫没有违背古典风格的严格规则。那雄伟的有柱门廊符合用科林斯柱式建造的古典神庙立面的形式（见 58 页）。建筑物的墙壁简单朴素，没有曲线和卷涡纹，没有雕像加在屋顶，也没有怪诞的装饰。

—363



300. 圣斯蒂芬·沃尔布鲁克教堂内部，克里斯托弗·雷恩设计，1672 年，伦敦。



301. 奇兹威克府邸。伯林顿勋爵和威廉·肯特设计，约 1725 年；詹姆斯·怀亚特扩建，1788 年。

在伯林顿勋爵和亚历山大·波普［Alexander Pope］②时期的英国，趣味规则事实上也是理性的规则。当时国民的整个倾向是反对巴洛克设计的放纵幻想，反对一种立意支配感情的艺术。凡尔赛风格的规整的花园有无休无尽的矮树篱和小路扩展了建筑家的设

计，越出实际建筑物远远地进入周围的土地，这种花园当时遭到谴责，认为不合理，不自然；一个庭园或花园应该反映出自然美，应该集中一些使画家神往的美好景色③。于是像肯特那样一些人，就创造了英国的“风景庭园”[landscape garden] 作为他们的帕拉迪奥式别墅的理想的周围环境④。正如他们曾经求助于一位意大利建筑家的权威来树立建筑中的理性的趣味的规则，他们也求助于一位南方画家来树立风景美的标准。他们对理想的自然面貌的认识，主要出于克劳德·洛兰的画。把十八世纪中叶以前设计的威尔特郡 [Wiltshire] 秀丽的斯托海德 [Stourhead] 园地（图 302）的景色，跟那两位名家的作品比较一下是饶有兴味的。背景中的“神庙”又使人联想到帕拉迪奥的“圆厅别墅”（见 198 页，图 229）（圆厅别墅又是以罗马万神庙为模型建造的），而那整个景色有湖、有桥，还能够使人想起罗马建筑物，这就进一步证实了我的评论，克劳德·洛兰的画（见 220 页，图 254）对英国风景的美是要产生影响的。⑤

在这种趣味和理性的规则制约之下，英国画家和雕刻家的地位并非永远令人羡慕。前面已经看到，新教在英国的胜利和清教徒对圣像和对奢侈的敌视，给予英国艺术传统一个沉重的打击。画肖像几乎成为唯一还需要绘画的工作，而且连这一任务也主要是由荷尔拜因（见 206 页）和凡·代克（见 225 页）那样的外国艺术家来承担，他们在国外声誉鹊起以后就被请到了英国。

在伯林顿勋爵时代，时髦的绅士们并不是根据清教徒的主张而反对绘画和雕刻，但是他们并不想把工作交给还不曾名扬国外的本地艺术家。如果他们的宅第需要一幅画，他们宁可去买一幅有某意大利名家署名的画。他们以自己是鉴赏家而得意，有一些人收集最令人赞赏的前辈大师的作品，但是不大雇佣他们当代的画家。

这种情况大大激怒了一位年轻的英国版画家，他不得不靠给书籍作插图为生。他的名字是威廉·霍格思 [William Hogarth]（1697—1764）。他觉得自己已经具备了优秀画家的条件，跟花几百英镑从国外买来的那些作品的作者相比并不逊色。但是他知道当代的艺术在英国没有公众市场。所以他精心创作了一种足以迎合同胞口味的新型绘画。他知道他们会问：“画有什么用途？”他得出结论，为了使清教徒传统教养出来的人动心，艺术必须有明确的目的。因而他设计了一批画，画中告诫人们善有善报，恶有恶报。他要画出《浪子生涯》[Rake's Progress]，从放荡和懒惰直到犯罪和死亡，或者画《残暴四部曲》[The Four Stages of Cruelty]，从一个孩子折磨一只猫直到一个成人的残忍的谋杀。他要清清楚楚地画出这些劝勉的故事和警戒的事例，使得任何人看到这一系列画以后都会理解画中所告诫的所有事例和教训。他的画其实类似一种哑剧，剧中所有的人物都有特定的任务，通过姿势和使用舞台道具把寓意表现得清清楚楚。霍格思自己把这种新型绘画比作剧作家和舞台演出家的艺术⑥。他尽一切力量描绘出他所说的每个人物的“性格”，不仅通过他的脸还通过他的服装和行为。他的每一套组画都能当作一篇故事来读，或者更确切地说，当作一次布道。就此而言，这种艺术类型大概不大像霍格思想象的那么新颖。我们知道中世纪艺术就用图象来传授教训，而且直到霍格思的时代，这个图画布道的传统一直保存在通俗艺术之中。集市上一直出售粗糙的版画，表现酒鬼的末路或赌博的危险，而且叫卖唱本的也出售有类似故事的小册子。可是霍格思却完全不是这样的通俗艺术家。他仔细地研究过以前的名家的作品和他们获得绘画效果的方式。他熟悉



302. 斯托海德庭园。威尔特郡。从1741年起布置设计。



303. 霍格思：浪子堕入疯人院。出自《浪子生涯》。1735年。伦敦，约翰·索尼爵士美术馆。

杨·施特恩之类荷兰名家，他们用人们生活中的幽默插曲布满画面，擅长描绘某个类型人物的性格的表现（见239页，图276）。他也知道当时意大利艺术家的方法，知道瓜尔迪（见247，图288）之类威尼斯画家的方法，他们已经教给了他用寥寥几笔生气勃勃的笔触就呈现出一个人物形象的诀窍。

图303是《浪子生涯》中的一个故事，可怜的浪子已经走到末路，成为疯人院中胡言乱语的疯子。这是个赤裸裸的恐怖场面，表现了各种各样的疯子：第一室里的宗教狂正在稻草上翻滚，很像巴洛克式圣徒像的滑稽模仿品，下一室里可以看到夸大狂带着他的王冠，白痴在向疯人院墙上乱画世界的景象，瞎子拿着他的纸制望远镜，一个古怪的三人小组聚集在楼梯周围——小提琴手露齿而笑，歌手的憨态可掬，还有那个毫无感情的人的可怜相，他刚刚坐下来，直勾勾地瞪着两眼——最后是垂死的浪子那一组人物，除

了他当年丢下不管的使女以外，没有人怜悯他。因为他病倒了，已去掉了他的镣铐。那等于是残酷的拘束衣，那些东西已经不需要了。这是个悲剧场面，况且还有那个正在进行嘲笑的怪相的矮子，还有浪子得意时结识的那两位优雅的参观者所形成的对比，更加重了场面的悲剧气氛。

这幅画中的每一个人物和每一段插曲在霍格思所讲的故事中都有作用，但是仅凭这一条还不足以使它成为一幅好画。在霍格思的画中值得注意的是，尽管他对题材有各种先入之见，但是他仍然不失为一个画家，这不仅在于他用笔以及配置光线和色彩的方式，还在于他在布置各组人像方面显示的高超技艺。围着浪子的一组人物尽管怪异恐怖，但其构图仔细，不逊于任何古典传统的意大利绘画。事实上，霍格思是很以他懂得这一传统而自豪的。他确信他已经发现了决定美的法则。他写了一本书，书名叫作《美的分析》[The Analysis of Beauty]，书中说明一条波浪线永远要比一条有棱角的线美的观念。霍格思也属于理性时代的人，所以相信有可以教授的趣味规则，但是他没有能够成功地扭转同胞们喜爱前辈大师的作品的偏见。他的组画的确为他赢得了盛名和可观的收入，但是实际绘画作品为他赢得的名声，不如他根据那些画去雕版复制的作品为他赢得的名声，公众争相购买他的版画。当时的鉴赏家并不重视他这个画家，他一生都在进行一场反对时髦趣味的不屈不挠的斗争。

等到后一代才出现了一位英国画家，以他的艺术迎合了十八世纪英国的文雅社会的口味，他是乔舒亚·雷诺兹爵士 [Sir Joshua Reynolds] (1723—1792)。跟霍格思不同，雷诺兹去过意大利，而且跟当时的鉴赏家们观点一致，认为意大利文艺复兴大师们——拉斐尔，米开朗琪罗、科雷乔和提香——是不可企及的真正艺术典范。他接受了所谓的卡拉奇的教导（见 217 页，图 250），即对艺术家的唯一希望是认真地研究和模仿所谓古代艺术家的高明之处——拉斐尔的素描法，提香的赋彩法等等。他后期已在英国以艺术家自树，而且担任了新建立的皇家美术学院 [Royal Academy of Art] 第一任院长，曾做过一系列讲演阐述这个“学院派”观点，那些讲演至今读起来仍然趣味盎然。从讲演中表明雷诺兹跟他的同代人一样（例如约翰逊博士 [Dr Johnson]），信奉趣味规则，信奉艺术权威的重要性⑦。他相信，如果学生有便利条件去研究公认的意大利绘画杰作，那么艺术创作中的正确程序在很大程度上是能够教授的。他的讲演中充满了为高贵的题材而奋斗的告诫，因为雷诺兹相信只有伟大而感人的题材才称得上伟大艺术 [Great Art] ⑧。雷诺兹在他第三篇《讲演》[Discourse] 中写道：“真正的画家不是致力于以作品描摹得精细美观去取悦人类，而是必须致力以他的理想的崇高促使人类进步。”

这样一段引文很可能使人觉得雷诺兹颇为自负而讨厌，但是，如果我们去读他的讲演并且看他的画，很快就消除了这种偏见。事实是他接受了十七世纪有影响的批评家的文章中流露的艺术观点，那些批评家都很注重“历史画”的高贵性⑨。上文已经看到艺术家被迫跟社会上的势利眼光进行着多么艰苦的斗争，人们带有那种势利眼光就看不起画家和雕刻家，因为他们用双手工作（见 157 页）。我们知道艺术家怎样被迫坚持认为他们的实际工作不是手工劳动，而是脑力劳动，坚持认为他们有条件被上流社会接纳，根本不比诗人或学者差。正是由于那些讨论，使得艺术家强调富有诗意的创造在艺术中的重要性，而且强调他们所关心的那些高尚的题材。他们辩论道：“尽管在作肖像写生或风

景写生时，手仅仅是临摹眼睛之所见，可能有某种卑下之处，但是画雷尼的《奥罗拉》或普森的《甚至在阿卡迪亚也有我》(见220页，图253) 那样的一个题材所需要的无疑不仅仅是手艺：那是需要学问和想象力的。”我们今天知道这个论述之中存在的谬误。我们知道任何一种手工劳动都毫无卑下之处，而且要想画一幅优秀的肖像画和风景画需要的也不仅仅是眼睛好使，手有把握。但是，每一个时代和每一个社会在艺术和趣味问题上都有它自己的偏见——我们现在当然也不例外。在研究这些连昔日大智之人也如此视为天经地义的观念时，之所以使人感到如此有趣，事实上正是因为我们从中学会以同样的方式也来观察一下我们自己。

雷诺兹是个知识分子，是约翰逊博士及其周围人士的朋友，但是在达官豪富的雅致的乡间宅第和城市府邸中他也同样受欢迎。虽然他毫不怀疑历史画的优越性，而且希望它在英国复兴，但是他也不能不承认在这些圈子里唯一有实际需要的艺术是肖像艺术。凡·代克已经树立了上流社会肖像画的一个标准，后来各代时髦画家人人都曾尝试达到那个标准。雷诺兹能够跟那些画家中最优秀的人一样，画得那样悦人而优雅，但是他喜欢给他的人物画添加额外的趣味，表现出他们的性格和他们的社会角色。例如，图304就是表现约翰逊圈子里的一个知识分子，意大利学者约瑟夫·巴雷蒂[Joseph Baretti]，他编过一部英意词典，后来还把雷诺兹的《讲演》翻译成意大利文。这个作品是一个亲近而不失体的真实纪录，也是一幅好画。



304. 雷诺兹：约瑟夫·巴雷蒂肖像。1774年。私人收藏。

即使在他需要画小孩子的时候，雷诺兹也细心地选择背景力求作品不仅仅是一幅肖像，图 305 是他的肖像画《鲍尔斯小姐和她的狗》[Miss Bowles with her dog]。我们记得委拉斯克斯也曾画过一个孩子和狗的肖像画（图 265）。但是委拉斯克斯感兴趣的是他看到的东西的质地和色彩。雷诺兹是要我们看到小姑娘对她的宠物的感人之爱。我们听说他在开始作画之前费了多少力气才取得了孩子的信任。他被请到家里，坐在小姑娘身边吃饭，“在餐桌上他用故事和把戏逗得小姑娘高兴地把他当作天下最可爱的人。他让小姑娘看远处的东西，趁机偷走她的盘子；然后他假装去找，设法把盘子悄悄放回小姑娘身边弄得小姑娘莫名其妙。第二天小姑娘就很高兴地被领到雷诺兹家里，在他家里坐下来，表情十分高兴，他立刻把那个表情抓住不放了”⑩。毫无疑问，跟委拉斯克斯的直接布局相比，这幅作品不那么自然，精心设计的味道要浓得多。如果从运用色彩和描绘生物的肌肤和毛绒绒的毛皮等方面跟委拉斯克斯比较，雷诺兹的确可能令人失望。但是，要求雷诺兹达到他本人并不在意的效果，就说不上公平合理。他想表现出可爱的孩子的性格，把她的温柔和她的魅力生气十足地呈现在我们面前，今天的摄影师经常使用这个诀窍，我们已经习惯于看到一个孩子处在类似的环境中，所以我们可能不易充分欣赏雷诺兹处理方法的创造性。但是我们绝不能因为纷起效尤已经破坏了他的效果就去责备一位艺术家。雷诺兹从来不肯为了题材有趣而扰乱画面的和谐。



305. 雷诺兹：鲍尔斯小姐和她的狗。1775年。伦敦，华莱士藏画馆。

—371

雷诺兹的鲍尔斯小姐肖像挂在伦敦的华莱士收藏馆［Wallace Collection］中，那里还有一幅大约同年龄的姑娘的肖像，是他在肖像画方面最大的劲敌、仅仅比他小4岁的托马斯·盖恩斯巴勒［Thomas Gainsborough］（1727—1788）画的。那是哈弗费尔德小姐［Miss Haverfeld］的肖像（图 306）。盖恩斯巴勒画的这位小姐正在系斗篷结。她的动作中毫无特别动人、特别有趣的地方。她正在穿衣服，我们猜想她要出去散步。但是盖恩斯巴勒懂得怎样把这个简单的动作画得优美而迷人，使得它跟雷诺兹构思的紧抱小狗的小姑娘同样使人满意。盖恩斯巴勒对于“发明”［invention］⑪的兴趣比雷诺兹要小得多。他生在萨福克［Suffolk］农村，有绘画天才，不曾感觉有什么必要到意大利去向那些大师学



306. 盖恩斯巴勒哈弗费尔德小姐肖像。约 1780 年。伦敦，华莱士藏画馆。

习。跟雷诺兹及其强调传统重要性的全部理论相比，盖恩斯巴勒几乎是个白手起家的人。他们两个人之间的差异有些地方使人联想到另外两个人，亦即想复兴拉斐尔手法的博学的安尼巴莱·卡拉奇和只想以自然为师的革新的卡拉瓦乔。无论怎样，雷诺兹多少是以这种眼光去看盖恩斯巴勒的，认为他是不肯临摹大师的天才。虽然他欣赏他的对手的技艺，但是他觉得必须告诫自己的学生要反对他的原则。到现在已经几乎过了两个世纪了，在我们看来，两位艺术家不是那么截然不同。我们大概比他们更清楚地认识到他们两位有多少是受益于凡·代克的传统，有多少是受益于他们的时代的风尚。但是，如果我们想到这个差异，返回去再看哈弗费尔德小姐的肖像，我们就认识到有哪些特殊性质把盖恩斯巴勒的新鲜、朴素的方法跟雷诺兹的较为造作的风格区别开来。我们现在看出盖恩斯巴勒无意表现自己“博学多识”；他想直接了当画出不依程式的肖像画，这就能够显示出他的才气焕发的笔法和准确的观察力。于是雷诺兹令人失望之处正是他最为成功之处。他描绘孩子娇嫩的肤色和斗篷的光辉闪烁的质料，他处理帽子的皱边和结带，处处显示出他描绘可见物体的质地和外观是有无比高超的技艺的。快速、急切的笔法几乎使我们联想到弗兰斯·哈尔斯的作品（见231页，图268）。但是盖恩斯巴勒是个体质较差的艺术家。在他的许多肖像画中，有一些微弱的阴影和一种精细的笔触，很使人联想到瓦托描绘的景象（见254页，图297）。

雷诺兹和盖恩斯巴勒二人本心想画别的题材，却被画肖像的委托压得喘不过气来，很不愉快。雷诺兹渴望有空闲时间去画大家风范的古代历史神话场面或插曲，而盖恩斯巴勒则恰恰想画他的对手看不上眼的题材，他想画风景画。因为盖恩斯巴勒跟雷诺兹不同，雷诺兹是个高等游民，而盖恩期巴勒热爱安静的乡村，他所真正喜爱的很少的几种娱乐之中有室内乐。可惜盖恩斯巴勒找不到许多人买他的风景画，所以他的大量作品一直是聊以自娱的速写稿（图307）。在那些速写中，他把英国乡村的树木丘陵布置成如画的场面，使我们想起当时正是风景园艺家的时代；因为盖恩斯巴勒的速写根本不是直接写生画下来的景色。它们是有意设计的风景“构图”，用以激发和反映一种心情⑫。



307. 盖恩斯巴勒：田园风光。素描。约1786年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739 年。巴黎，罗浮宫。



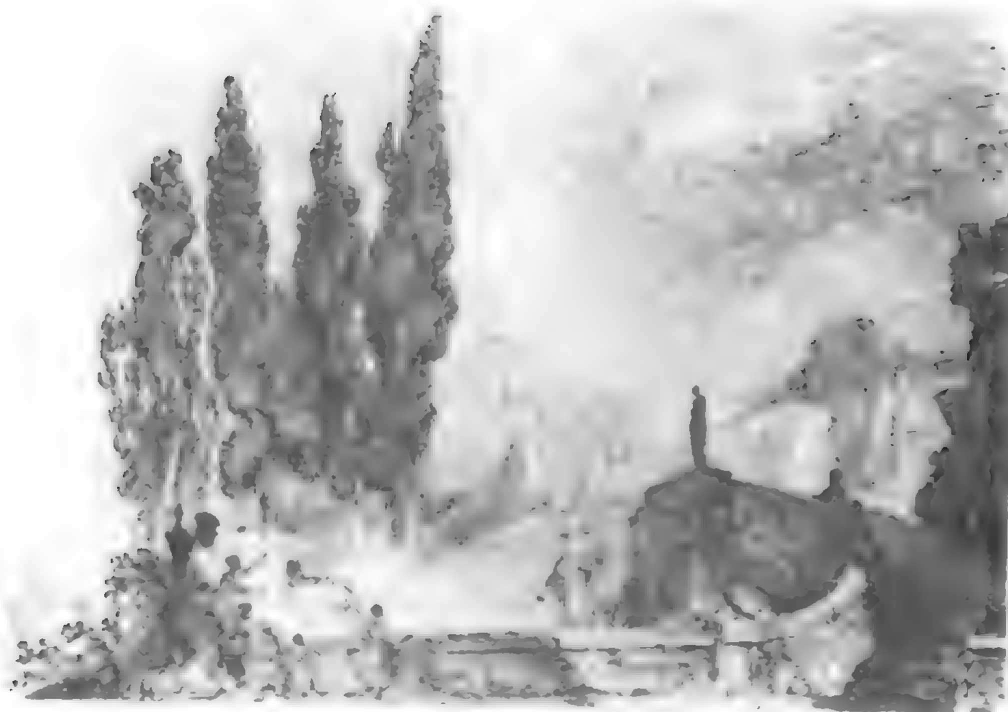
309. 乌东：伏尔泰肖像。1778 年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见 254 页，图 297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹[Jean Siméon Chardin]（1699—1779），他比霍格思小两岁。图 308 是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告⑬。夏尔丹喜爱这些普通人民生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见 241 页，图 280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon]（1741—1828）。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见 244 页，图 283）。图 309 是乌东的伏尔泰半身

像，它使我们得以从这位伟大的理性斗士的面貌中看见了一个伟大人物冷嘲热讽的才智，洞察毫末的颖悟，还有发自肺腑的怜悯。

最后我们说，对于自然的一些“如画”侧面的喜爱，在英国激发了盖恩斯巴勒画速写的灵感，在法国十八世纪也发现了这种爱好⑭。图 310 是 J·H·弗拉戈纳尔 [Fragonard]（1732—1806）画的一幅画，他跟盖恩斯巴勒是同代人。弗拉戈纳尔继承了瓦托描绘上流社会主题的传统，是一位有巨大魅力的画家。他的风景素描有惊人的效果。这幅画的景色取自罗马附近蒂沃利 [Tivoli] 的埃斯特别墅 [Villa d'Este]，可以证明他多么善于发现一个实际景致中的宏伟和魅力。



310. 弗拉戈纳尔：蒂沃利的埃斯特别墅花园。素描。约 1760 年。法国贝桑松，博物馆。



311. 皇家美术学院的人体写生课，其中有雷诺兹（带有助听器者）等画家的肖像。佐伐尼画。1771 年。温莎堡。

第二十四章 传统的中断

英国、美国和法国，十八世纪晚期和十九世纪初期



312. 新哥特式别墅：浆果山别墅。沃波尔，本特利和丘特设计。约 1750—1775 年。英国特威克南。

在历史书中，近代是从 1492 年哥伦布发现美洲开始的。我们还记得那个时期在艺术上的重要性；那是文艺复兴时期，当画家或当雕刻家已经成为不一般的职业，不再平庸无奇了。也是在那个时期，由于宗教改革运动反对教堂内的图象，绘画和雕刻作品在欧洲一些较大的地区就失去了它们最常见的用途，迫使艺术家去寻找新市场。但是，不管那些事件有多么重大，它们也没有造成艺术活动的突然中断。艺术家大都还是组织成行会和团体，还是跟其他手艺人一样地雇佣学徒，而且他们还是主要为富有的贵族服务，贵族们需要艺术家装饰他们的城堡和庄园，给祖传画室加上他们的肖像。换句话说，即使在 1492 年以后，艺术在有闲阶层的生活中还十分自然地占有一席之地，而且普遍认为艺术绝不是可有可无的。尽管风气已经改变，尽管艺术家给自己提出了不同的问题，有的比较关心人物形象的和谐布局，有的则比较关心配色或达到戏剧性的表现，但是绘画或雕刻的目的大体上却依然不变，也没有一个人当真怀疑过这一点。那个目的就是把美丽的东西给予需要它们和欣赏它们的人。确实有各种各样的思想学派在相互争论："美"

[Beauty] 是什么东西；卡拉瓦乔、荷兰画家们或者盖恩斯巴勒那样一些人已经享誉于对自然的高超模仿，欣赏这一点是否就已经足够；真正的美是否并不有赖于艺术家把自然"理想化"的能力，人们认为拉斐尔、卡拉奇、雷尼或雷诺兹是进行过那种理想化的。但是我们无须由于他们有这些争论就忽视争论者之间有多么大的共同基础，忽视他们心爱的艺术家之间有多么大的共同基础。即使"理想主义者"也赞同艺术家必须研究自然，学习画裸体人物；即使"自然主义者"也赞同古典时期的作品美不可及。

十八世纪快结束时，他们的共同基础似乎逐渐崩溃了。我们已经到了名副其实的近代时期，一开始是 1789 年法国革命废除了许许多多假设的东西，那些假设很久以来一直被当作天经地义，即使没有几千年，也有几百年的历史了。法国大革命的根源在理性时代，人们的艺术观念的改变也是如此。在种种变化之中，第一个变化，关系到艺术家对于所谓"风格"[Style] 的态度。在莫里哀的一部喜剧中有那么一个人物，当人家说他讲了一辈子散文而不自知以后，他大吃一惊①。十八世纪艺术家发生的事情有些类似。在以前的时代里，时代的风格就是指作事情的方式，事情之所以要那样做是因为人们认为那是达到某些预期效果的最佳方式。到理性时代，人们对风格其物和各种各样的风格已经开始有所觉悟了。我们上面看到，许多建筑家仍旧相信帕拉迪奥在书中确定的规则能保证精美的建筑物有"合适"的风格。但是，一旦你求助于教科书解决这些问题，几乎必然要有另外一些人说："为什么必须用帕拉迪奥的风格？"这就是十八世纪里英国发生的情况。最有经验的鉴赏家之中有一些人想要不同凡俗。在那些花费时间思考风格和趣味规则的英国有闲绅士中，最特殊的人物是著名的霍勒斯·沃波尔 [Horacc Walpole] ②，他是英国第一任首相的儿子。沃波尔认为把他在浆果山 [Strawberry Hill] 的乡间宅第建成地道的帕拉迪奥式别墅令人厌烦。他欣赏古怪和浪漫的东西，以想入非非出名。他做出的决定完全符合他的性格，要把浆果山别墅建成哥特式风格，让它像浪漫时代的一座城堡（图 312)。在 1770 年前后，沃波尔的哥特式别墅被认为是有炫耀古董癖的人搞出来的古怪名堂；但是后来的发展趋势证明事情并不这么简单。那是人们具有自我意识的最初信号之一，标志着人们意识到选择建筑风格就像挑选糊墙纸的图案一样。

这类表现当时不止一个。在沃波尔为他的乡间宅第选择哥特式风格的时候，建筑家威廉·钱伯斯 [William Chambers]（1726—1796）正在研究中国建筑物和庭园的风格，而且在克欧花园 [Kew Gardens] 建成了他的中国式塔 [Chinese Pagoda] ③。大多数建筑家的确还遵循文艺复兴建筑的古典形式，但是连他们也越来越为合适的风格发愁。他们对文艺复兴以来成长起来的建筑实践和传统并非毫不怀疑。他们发现其中有许多做法在古希腊建筑物中根本没有得到证实。他们惊讶地认识到从十五世纪以来一直被当作古典建筑规则的东西，是取自罗马已见衰败时期的几座建筑遗迹。热心的旅行者再次发现了伯里克利治理雅典时修建的神庙，并将它们制成了版画，它们跟帕拉迪奥书中出现的古典设计有惊人的差异。这样，那些建筑家开始一心考虑正确的风格。跟沃波尔的"哥特式复兴"成双作对的是摄政时期 [Regency period] ④（1810—1820）盛极一时的"希腊式复兴"。当时正是英国许多主要矿泉胜地最兴旺的时期，现在人们可以在那些城镇中很好地研究希腊式复兴的建筑形式。图 313 是切尔特南矿泉地 [Cheltenham Spa] 的一座房屋，它成功地仿造了希腊神庙的纯粹的爱奥尼亚式风格（见 53 页，图 59)。图 314 是多立安柱







313. 摄政王式建筑立面：英国切尔特南，多尔赛特府邸。J·B·帕普沃思设计。约 1825 年。

315. 蒙蒂塞洛住宅［弗吉尼亚州］。托马斯·杰斐逊建造。1796—1806 年之间。

式复兴的一个实例，使用了我们在帕提侬神庙（见 39 页，图 45）中见识过的柱式原型。这是著名建筑家约翰·索尼［John Soane］（1752—1837）为一所别墅所作的设计。如果我们把它跟大约 80 年前威廉·肯特建造的帕拉迪奥式别墅（见 257 页，图 301）比较一下，那么它们的表面相似反而暴露出它们的内在区别。肯特使用他见到的传统形式自由地构成他的建筑物；相比之下，索尼的设计看起来像是在练习怎样正确地使用希腊风格的建筑要素。

把建筑看成是使用严格而简单的规则，这种观念必然受到理性主义斗士的欢迎，当时理性斗士的力量和影响正在世界各地发展壮大。于是有些事情就不足为奇了：像美利坚合众国的缔造者之一第三任总统托马斯·杰斐逊［Thomas Jefferson］（1743—1826）那样一个人，也用这种清楚的新古典主义风格设计他自己的住所蒙蒂赛洛［Monticello］（图 315），华盛顿市和它的公共建筑也都是用这种希腊复兴形式设计的。在法国也是一样，法国大革命以后保障了这种风格的胜利。巴洛克式和罗可可式建筑者和装饰者的随心所欲

的老传统，被归入刚刚清除掉的往日陈迹；那种传统过去一直是皇家和贵族的城堡的风格，而那些革命者却愿意把自己看作新生的雅典自由民。当拿破仑以革命思想斗士的姿态在欧洲一跃登台的时候，“新古典派”建筑风格就成为帝政［Em-Pire］风格⑤。在欧洲大陆，哥特式复兴也跟这种纯粹希腊风格的复兴并行共存。这特别投合那些浪漫派人物的需要，他们对理性改革世界的力量感到绝望，渴望重新回到他们所谓的信仰时代［Age of Faith］。

在绘画和雕刻中，传统锁链的中断现象大概不象在建筑中那样一目了然，但却可能有更为重大的后果。在这里问题的根子也要远远地向前追溯到十八世纪前期。我们已经看到霍格思怎样不满意他面前的艺术传统，他又怎样有意识地着手为一批新公众创作一种新绘画。我们还记得雷诺兹怎样急切地去维护传统，仿佛他意识到那个传统已经处于危险之中。危险来自前面讲过的那个事实，即绘画已经不再是一桩通过师徒授受使知识流传下去的普通手艺了，相反，绘画已经像哲学一样是在学院里教授的科目了。“学院”［academy］这个词就表示出这一新的趋势。这个词原来是一座别墅的名称，希腊哲学家柏拉图曾经在那里教授过他的门生，后来渐渐用于学者探讨学问的聚会。十六世纪的意大利艺术家开始把他们的聚会场所叫做“学院”以强调他们跟学者的平等性，他们对这一点是非常重视的；然而，直到十八世纪那些学院才逐渐承担了教授学生艺术的任务⑥。这样，过去伟大的艺术家通过研磨颜料和协助长辈去学会手艺的古老学习方法就衰落下去。难怪雷诺兹之类学院教师会觉得不能不敦促青年学生去努力研究昔日的杰作，去吸收它们的技艺。十八世纪的学院是在皇家赞助之下，表现出国王对王国中的文艺形式的兴趣。但是对于文艺形式的兴盛来说，更重要的不是要在皇家美术学院中教授它们，而是要有足够多的人愿意去买当代艺术家的绘画或雕刻作品。

主要的困难就出现在这里，因为学院本身喜欢强调往日名家的伟大，使得顾主愿意购买前辈大师的作品，而不愿向当代艺术家订购画作。作为一种补救措施，首先是巴黎的学院，然后是伦敦的学院，开始组织年度展览会⑦，展出成员的作品。我们可能难以理解这一变化有多么重大，因为我们习惯成自然，已经认为艺术家作画和雕塑家造像主要是想把作品送到展览会上引起艺术批评家的注意，招徕顾客。而那些年度展览会当时却成为社会性事件，成为上流社会交谈的话题，能给人树立声誉，也能给人败坏声誉。不再为他们熟知其意愿的个别顾主工作，不再为他们能够判断其嗜好的一般公众工作，这时艺术家不得不为展出获得成功而工作。这种展览会总有一种危险，壮观而做作的作品会压倒单纯而真诚的作品。于是为了在展览中引人注目而选择一些夸大动人的题材去作画，依靠尺寸和艳色使人动心，这些做法对艺术家确有巨大的诱惑力。这就难怪有些艺术家鄙视学院的“官方”艺术，难怪在天赋能迎合公众趣味的艺术家和感觉自己受到排挤的艺术家之间发生了观点分歧，整个艺术一直赖以发展的共同基础有崩溃的危险。

这个深远的危机所产生的最直接、最明显的后果大概是各地的艺术家都去寻求新的题材类型。在以前，绘画的题材一直被认为是确定无疑的。如果到我们的美术馆或博物馆去走一遭，很快就发现许多画是图解同一个画题。大部分较古老的画当然是表现圣经里的宗教题材和关于圣徒们的传说。但是，即使那些世俗的作品也大都局限于几个精选的主题。有叙述诸神的爱情和争执的古希腊神话故事；有表现英勇和献身的罗马英雄故

事；最后还有通过拟人手段阐述某个普遍真理的寓言题材。奇怪的是，十八世纪中叶以前的艺术家超出这些狭隘的图解范围的是多么少见，他们画传奇场面或者画中世纪或当代历史场面的又是多么少见。不过，这些情况在法国大革命时期迅速地改变了，艺术家突然间感觉到选择什么东西作题材都没有限制了，可以从莎士比亚的一场戏直到一个时论事件，事实上可以选任何引起想象和激发兴趣的东西。这种无视传统艺术题材的做法可能是当时获得成功的艺术家和孤独的造反者之间唯一的共同之处。

316. 科普利：查理一世要求交出五名被控告的下院议员。1785 年。波士顿，市立图书馆。



欧洲艺术能够摆脱既定传统一事，有一部分要归因于越洋而到欧洲的艺术家，即在英国工作的美国人，这很难说是偶然的事。显然那些人不大受旧大陆的神圣习俗的约束，比较愿意进行新的尝试。美国的约翰·辛格尔顿·科普利[John Singleton Copley](1737—1815)就是那一批艺术家的典型人物。图 316 是他的大型绘画之一，1785 年首次展出时曾轰动一时。它的题材确实不同一般，是政治家埃德蒙·伯克[Edmund Burke]⑧的朋友、莎士比亚学者马隆[Malone]⑨推荐给画家的，而且供给他一切必要的历史知识。他要画出一个著名的事件，即查理一世要求下院逮捕五位被弹劾的议员，而议长否认国王的权力，拒绝交出他们。这样一个近期历史事件以前还从没有作为大型绘画的题材，而科普利选择的画法同样也是前无古人的。他的意图是尽可能准确地重新组成当时的场面——跟事件当初呈现在目击者面前的样子一样。他不遗余力地搜集史实。他请教文物家和历史学家，打听十七世纪议院会议室的实际形状和人们穿的服装；他从一座庄宅到另一座庄宅，把当时所知道的在那重大时刻是下院议员的人的肖像尽可能都搜集起来。总之，他的所作所为跟今天一个认真负责的导演为了创作历史影片或历史剧必须重组那样一个场面时可能做到

的一样。我们可能认为那些精力应该花费,也可能认为不应该花费。然而事实却是,事后一百多年,许多大艺术家和小艺术家都认为这种文物研究是他们的任务,能帮助人们把历史的重大时刻形象化。

在科普利这件事情中,有意让人回忆国王跟民众代表的戏剧性冲突,这个主意无疑不会出自一位纯粹客观的文物家。仅仅两年之前,乔治三世[George Ⅲ]就曾经屈服于殖民地人民的挑战,跟美国签署了和约。画这个题材的建议出自伯克一伙人,而伯克始终如一地反对那场战争,认为那是非正义的灾难性战争。科普利让人回忆往日拒绝王室要求这件事情,他这样做的意义当时大家都完全了解。据说王后看到这幅画以后,痛苦而惊异地转身而去,在久久的不祥沉默之后,才对那位年轻的美国画家说:“科普利先生,你挑选了一个极为不幸的题材去挥笔作画。”她当时不可能知道那一次缅怀往事结果将是怎样不幸。记得那几年历史的人将会感到震惊,再过不上四年那幅画中的场面就要在法国重演。这一次是米拉波[Mirabeau]⑩否认国王有权干涉民众代表,从而发出了 1789 年法国大革命开始的信号。

法国大革命大大促进了对历史的兴趣,大大促进了英雄题材的绘画。科普利已在英国民族的历史上寻找过事例。在他的历史画中有浪漫主义⑪的情调,可以比作建筑中的哥特式复兴。法国革命者爱把自己看作再生的希腊人和罗马人,他们的绘画丝毫不落后于他们的建筑,同样反映出对所谓罗马的宏伟有所爱好。这种新古典派风格的最重要的艺术家是画家雅克·洛易·达维德[Jacques Louis David](1748—1825),他是革命政府的“官方艺术家”;罗伯斯庇尔[Robespierre]⑫曾以自命的大祭司[High Priest]身分主持过“最高主宰节”[Festival of the Supreme Being]⑬,达维德给那样一些宣传盛会设计过服装和会场。那些人觉得他们生活在英雄时代里,觉得他们当代事件跟希腊和罗马历史事件一样值得画家注目。法国革命领袖之一马拉[Marat]⑭在他的浴室中被一个狂热的青年妇女杀死以后,达维德把他画成一个为了事业而死的烈士(图 317)。马拉显然习惯于在他的浴室中工作,他的浴盆配上了一个简单的书桌。刺客交给他一份请愿书,他正要签署,刺客把他杀死。这种情境好像不大容易画成高贵而宏伟的画,但是达维德成功地使画面显示出英雄气概,却又保持着一个警方记录的现场细部。他从希腊和罗马雕刻中学会了怎样塑造躯体的肌肉和筋腱,怎样赋予躯体外形高贵的美,他也从古典艺术中学会了舍弃所有无助于主要效果的枝节细部,学会了力求单纯。画中没有繁杂的色彩,也没有复杂的短缩法。跟科普利的伟大的展品相比,达维德的画显得质朴。这是感人至深的纪念,一位谦卑的“人民之友”——马拉的自我称呼——正在为公共福利工作的时候成为烈士死去。

在达维德那一代摈弃旧式题材的艺术家中,有伟大的西班牙画家弗朗西斯科·戈雅[Francisco Goya](1746—1828)。戈雅对产生过埃尔·格列柯(见 205 页,图 236)和委拉斯克斯(见 227 页,图 263)的西班牙绘画最佳传统十分精通,他画的在阳台上的人(图 319)表现出他跟达维德不同,他并不抛弃传统技艺去追求古典的宏伟。伟大的十八世纪威尼斯画家乔瓦尼·巴蒂斯塔·蒂耶波罗(见 247 页,图 286),作为马德里的宫廷画家已经故去,但在戈雅的画中还有他的一些光彩。然而戈雅的人物属于另外一个世界。这幅画中有两个相当凶恶的情郎处在背景之中,而惹人生厌地注视着路人的两个女人可能比较接近



317. 达维德：马拉之死。1793年。布鲁塞尔．博物馆。



319. 戈雅：在阳台上的人。约1810—1815年。纽约。大都会美术博物馆。



318. 图320的局部。



320. 戈雅：西班牙国王费迪南德七世像。1814年。马德里，普拉多宫。



322. 布莱克：永恒之神．金属蚀刻加水彩。1794年。伦敦，大英博物馆。



321. 戈雅：巨人。蚀刻画。约1820年．

霍格思的世界。使戈雅在西班牙宫廷获得一席之地的肖像画(图 320),表面上看起来很像凡·代克或雷诺兹传统的正式肖像画。他表现丝绸和黄金的闪光的技艺使人回想起提香或委拉斯克斯。但是他也用一种不同的眼光去观察他所画的人。那些大师并不谄媚权贵,但是戈雅好像不知道留情面。他画的人物的面貌把他们的虚夸和丑陋、他们的贪婪和空虚暴露无遗。前无古人,后无来者,没有一个宫廷画家为他的顾主留下这样一个记录。

戈雅还不仅仅是作油画时坚持不受已往程式的约束。他跟伦勃朗一样,也制作了一大批蚀刻画,大都使用一种既能蚀刻线条,又能涂布阴影的新技术,叫作飞尘腐蚀法[aquatinta] ⑮。戈雅的版画最惊人的一点就是它们不是图解任何一种已知的题材,不管是圣经的、历史的,还是风俗的。他的版画大都是巫婆和怪诞的幽灵的奇异怪象。一些是意在谴责他在西班牙目击的愚昧而反动的势力,谴责残酷和压迫的势力,另外一些似乎只是描绘艺术家的梦魇而已。图 321 是他的最为萦怀不忘的梦境之一——一个坐在世界边缘上的巨人形象。我们可以从前景中微小的风景推测巨人的庞大的身躯,而且可以看到他把房屋和城堡比得仅仅像个微粒而已。我们可以就这个可怕的幽灵随便发挥想象力做一番设想,它是用清楚的轮廓线画成的,仿佛是一幅写生画稿。那个庞然大物坐在月夜景色之中,好像某个邪恶的梦魇。戈雅是想到了他的国家的恶运,想到战争和人类的愚蠢给予国家的压迫呢,还是仅仅在创造一个像诗一样的意象呢?这是传统发生中断的最突出的后果——艺术家觉得有自由把他们的个人幻象画在纸上,以前只有诗人如此。

对艺术的这种新态度最突出的范例是英国诗人和神秘主义者威廉·布莱克[William Blake](1757—1827),他比戈雅小 11 岁。布莱克是个笃信宗教的人,生活在他自己的一个世界中。他鄙视学院的官方艺术,拒绝接受它的标准。一些人认为他完全是个疯子;另一些人则把他当作无害的怪人而不予考虑;他的同代人只有几个信奉他的艺术,拯救他免于饥饿。他以制作版画为生,有时给别人制作,有时给自己的诗篇作插图。图 322 是布莱克给自己的诗篇《欧罗巴,一个预言》[Europe, a Prophecy] 所作的插图之一。据说布莱克住在兰贝思 [Lambeth] 时看见过这个不可思议的形象,在楼梯顶端处,一个老人探着身向下用圆规测量圆球,这个幻象在他头顶上盘旋。圣经里有一段文字(《箴言》第八章,第 22—27 节),智慧 [Wisdom] 在这一段中讲话,说道:

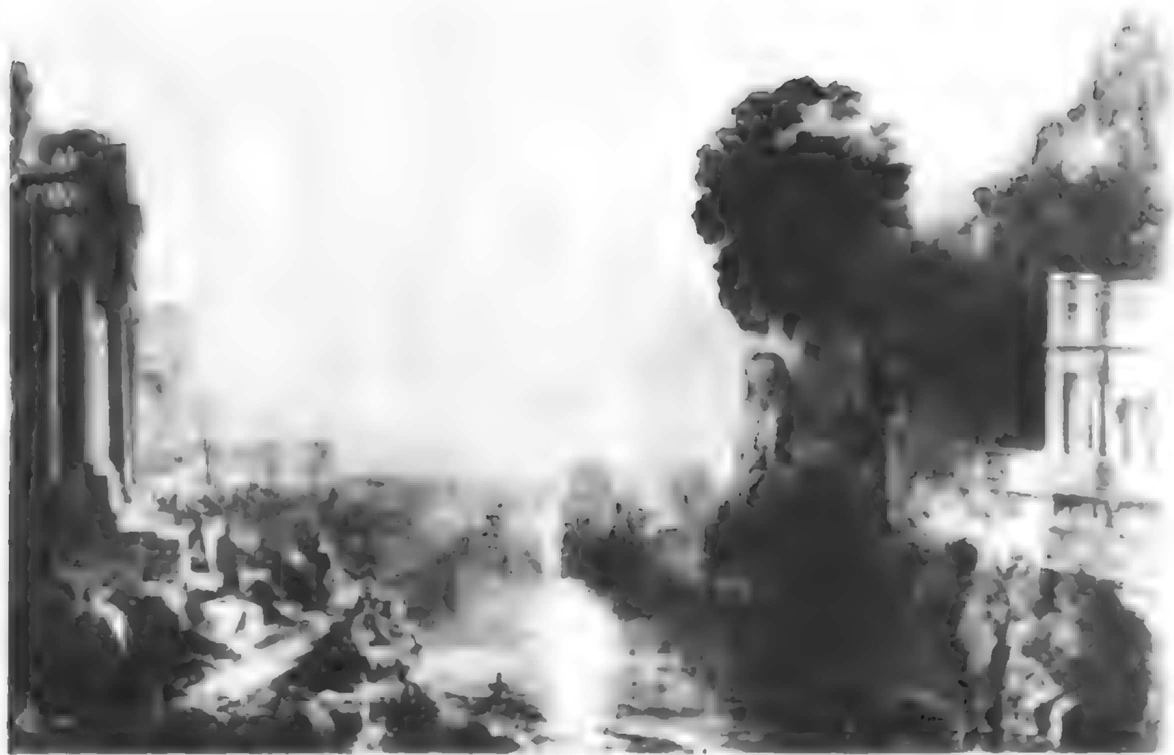
> 在耶和华造化的起头,在太初创造万物之先,就有了我……大山未曾奠定,小山未有之先,我已生出……他立高天,我在那里。他在渊面的周围画出圆圈,上使穹苍坚硬,下使渊源稳固。

布莱克图解的就是上帝把圆规放在渊面上这个宏伟的景象⑯。在这个创世的图象中有米开朗琪罗的上帝形象的某些东西(见 171 页,图 196),而布莱克又是赞赏米开朗琪罗的。但在他的手中,形象已经变得有如梦幻,古怪离奇了。事实上布莱克已编成他自己的一套神话,这个幻象中的人物严格讲来不是上帝自身,而是布莱克想象中的一个人物,他称之为尤里森 [Urizen] ⑰。虽然布莱克把尤里森想象为创世者,但是他把人世看得很坏,所以就把创世者看成邪神恶魔了。从而这个幻象就有神秘梦魔的特征,其中的圆规似乎是漆黑的暴风雨之夜里雷电发出的闪光。

布莱克一头扎进他的幻象中,不肯写生,完全信赖他内心的眼睛 [inner eye]。指摘

他的素描法中的缺点并不困难，但是这样一来就失去了他的艺术要旨。他跟中世纪的艺术家一样，不注意精确的再现；因为他认为他的梦境中的每一个形象都有无比重要的意义，仅仅讲画得正确与否似乎毫不相干。他是文艺复兴以后第一位这样自觉地反抗公认的传统标准的艺术家，我们很难责备当时那些认为他令人震惊的人。几乎过了一个世纪，才普遍承认他是英国艺术中最重要的人物之一。

有一个绘画分支大大受益于艺术家选择题材的新自由，那就是风景画。以前风景绘画一直被看成是艺术的一个小分支，尤其是以画乡间宅第、花园或如画的景色之类的“风景图”[views] 为生的画家们，并不被真正当作艺术家看待。十八世纪晚期的浪漫主义精神多少起了一些作用，促使这种态度发生了转变，而且有一些伟大的艺术家一生的目标就是把这种绘画类型提高到高贵的新地位。在这里，传统也是既能作为动力，又能作为阻力，看看同一代的两位英国风景画家处理这个问题有多大差异是非常有趣的。一位是威廉·特纳 [William Turner] (1775—1851)，另一位是约翰·康斯特布尔 [John Constable] (1776—1837)。在比较这两个人时，有些地方使人回想起雷诺兹跟盖恩斯巴勒之间的差异，但是在他们两代人中间相隔五十年的时间，这两个对手在创作方式上的鸿沟已经大大加宽了。特纳像雷诺兹一样，是个名望很高的艺术家，他的画经常在皇家美术学院引起轰动。他像雷诺兹一样，也念念不忘传统这个问题。他一生的宏图是，如果不能超过，就要赶上克劳德·洛兰的著名风景画（见 220 页，图 254）。当他把他的绘画和速写遗赠给国家时，明确地提出条件，其中的一幅画（图 323）必须永远跟克劳德·洛兰的一幅作品并排展出。特纳要求作此比较，这样做很难充分表现出自己的长处。克劳德的画作之美在于肃静、单纯而安宁，在于他的梦境世界的清晰和具体，在于没有任何庸



323. 特纳：迦太基的建立。1815 年。伦敦，国立美术馆。



325. 特纳：暴风雪中的汽船。1842 年。伦敦，塔特美术馆。

俗的效果。特纳也有幻想世界的景象，浸沐着光线，闪耀着美丽，但那世界却不是安宁，而是运动，不是单纯和谐，而是壮丽炫目。他的画中洋溢着能够加强画面动人性和戏剧性的一切效果，如果他不是那样伟大的艺术家，这种给予公众强烈印象的愿望本来大可造成不可收拾的后果。然而他是那样一个高超的舞台监督，他以那样的兴致和技艺去工作，使得他成功地化险为夷，而且他的最佳之作的确使我们感受到大自然的最浪漫、最崇高的壮丽和宏伟。图 325 是特纳最大胆的画作之一——暴风雪中的汽船⑱。如果我们把这个旋转的构图跟弗利格的海景画（见 233 页，图 269）比较一下，我们就能认识到特纳的方法有多么大胆。那位十七世纪的荷兰艺术家不仅画出了他一瞥之下所见的东西，而且多少画出一些他知道存在于其中的东西。他知道一条船怎样建造、怎样装配，看着他的画，我们也许能够重造那些船只。然而依照特纳的海景画却没有人能够重造一艘十九世纪的汽船。他给予我们的仅仅是黑暗的船体和勇敢地飘扬在桅杆上的旗帜这么一个印象——一个跟狂风怒涛搏斗的印象。我们几乎感觉到狂风在疾吹，波涛在冲击。我们根本没有时间去寻求细节，它们已经被吞没在耀眼的光线和阴云的暗影之中。我不知道海上的暴风雪是不是看起来确实如此，但是我却知道我们在读浪漫主义的诗篇或听浪漫主义的音乐时所想象的正是这种悚然生畏、势不可当的风暴。在特纳的画中，自然总是反映和表现人的感情的。面对无法控制的力量时，我们感觉到自己渺小和束手无策，就不能不赞美那随意支配自然力量的艺术家。



324. 康斯特布尔：树干的习作。油彩速写。约 1821 年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

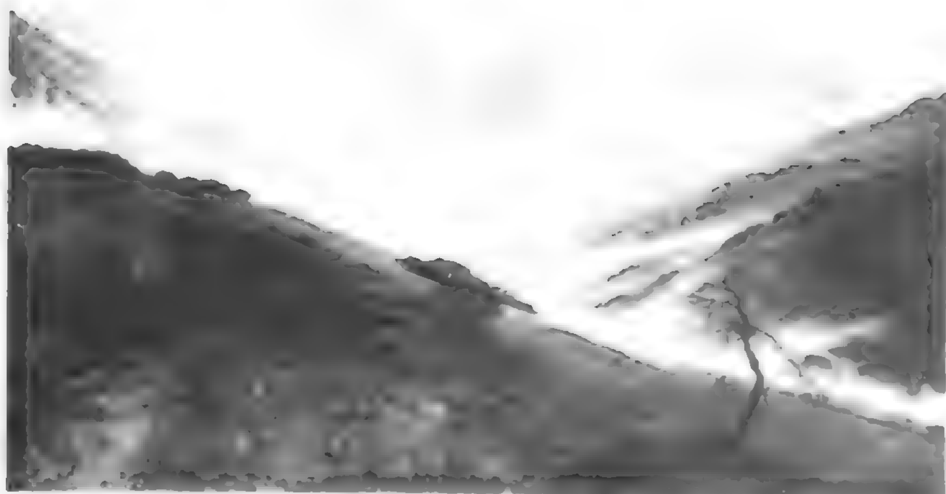


326。康斯特布尔：干草车。1821 年。伦敦，国立美术馆.

康斯特布尔的想法就大不相同了。在他看来，特纳想赶超的那个艺术传统有害无益。他不是不赞美往日的大师。但是他想画自己亲眼所见的东西，而不是克劳德·洛兰的眼睛所见到的东西。或许说他是接着盖恩斯巴勒（见 264 页，图 307）当初的路子继续走下去。但是连盖恩斯巴勒也还是选择一些符合传统标准的“如画”的母题，也还把自然看作是给田园诗场面准备的可爱的环境。在康斯特布尔看来，那些想法都不重要。他除了真实性以外别无所求。1802 年他写信给一个朋友说：“一个有画家天赋的人有足够的天地，而当前最大的毛病是 bravura [胆大妄为]，企图作出超越真实的东西。”⑲仍然以克劳德作为样板的时髦风景画家已经创造了许多省事的诀窍，任何一个业余爱好者都能使那些诀窍构成一幅生动悦人的画。前景中的一棵动人的树，跟由画面中央展开的远景可以形成惊人的对比。配色法 [colour scheme] 已经井井有条地制定出来。前景中应该涂暖色，最好用棕色和金黄色调，背景应该褪为淡兰色彩。有画云彩的配方，还有描摹布满瘤节的橡树皮的特殊诀窍。康斯特布尔鄙视这一切定型作品。据说一位朋友抱怨他没有把前景涂上必不可少的有如古老的小提琴那样柔和的棕色，康斯特布尔当即拿了一把小提琴放在他面前的草地上，让那位朋友看看我们眼睛看到的鲜绿色和程式要求的暖色调之间存在的差异。但是康斯特布尔绝对无意用大胆的创新来骇人听闻，他仅仅想忠实于自己的视觉而已。他先到乡间去作写生速写。然后在画室里再细心加工。他的一些速写（图 324）往往比他的完工之作更为大胆，但是时代还没有到来，公众还不承认把瞬间印象记下来就是一幅值得在展览会展出的作品。尽管如此，他的精致之作在开始展出时还是引起不快。图 326 是他的一幅画，1824 年他把这幅画送到巴黎，就在那里出了名。它表现一个简单的乡村场面，一辆干草车正在涉水过河。我们要沉浸在画中，注视着背景中草地上地一块块有阳光的地方，观看飘浮着的云彩；我们要跟随着河水的路线，在画得那样克制而简朴的磨坊附近打量一下，去欣赏艺术家的纯真至诚，他不肯加深自然给人的印象，他毫不造作，毫不虚饰。

艺术跟传统决裂，使艺术家面临两种可能性，体现在特纳和康斯特布尔身上。他们能够变成以绘画为手段的诗人，去寻求动人的戏剧性效果，否则就会决心固守面前的母题，用他们的全部毅力和诚实去探索它。在欧洲的浪漫主义画家中当然有伟大的艺术家，例如跟特纳同代的德国画家卡斯帕尔·达维德·弗里德里希［Caspar David Friedrich］(1774—1840)，他的风景画反映出当时浪漫主义抒情诗的情趣，通过舒伯特的歌曲，我们对那种抒情诗是较为熟悉的。他的一幅光秃秃的山地景色画（图 327）甚至可以使我们回想起近乎诗意的中国风景画的精神（见 82 页，图 99）。但是，不管那些浪漫主义画家中有一些人在极盛时期获得的声名多么伟大、多么当之无愧，我还是认为那沿着康斯特布尔的道路、试图探索可见世界而不去唤起诗意情趣的艺术家取得的成果有更持久的重要性。

327. 卡斯帕尔·达维德·弗里德里希：西里西安山景色。约 1815—1820 年。慕尼黑，近代绘画陈列馆。





328. “官方画展”的新角色：法国国王查理十世在 1824 年巴黎“沙龙”画展上指示展品的布置。F·C·海姆画。巴黎，罗浮宫。

第二十五章 持久的革命

十九世纪



329. 十九世纪的“国家”建筑：国会大厦。C·巴里和A·W·N·帕金设计。1835年。伦敦。

我所谓的传统中断是法国大革命时期的特色，它必然要改变艺术家生活和工作的整个处境。学院和展览会，批评家和鉴赏家，已经尽了最大的力量在艺术和纯技艺操作——不管是绘画技艺还是建筑技艺——之间划线分界。这时，艺术自诞生以来一直赖以立足的基础还在另一方面遭到削弱。工业革命已开始摧毁可靠的手艺传统；手工让位于机器生产，作坊让位于工厂。

在建筑中可以看到这个变化的最直接的后果。由于缺乏可靠的技艺，再加上莫名其妙地坚持“风格”和“美”，几乎把建筑毁掉。十九世纪所造的建筑物的数量大概比以前各个时期的总和还要多。那是英国和美国城市大扩展的时代，整片整片的土地变成了“房屋密集区”[built-up areas]。但是这个建筑工作无休无尽的时代根本没有它自己的自然的风格。那些源于经验的规则和那些建筑范本一直到乔治王朝时期都是那么良好地发挥作用，这时却被认为太简单，太“不艺术”了，普遍遭到摒弃。负责规划新的工厂、火车站、校舍或博物馆的企业家或者市政委员会，寻求艺术来消费他们的金钱。因此，在其他细节完工以后，建筑家就会受命建造一个哥特式立面，使建筑物变得像诺曼底式城

—397

堡，像文艺复兴时期的宫殿，甚至像东方的清真寺。有些程式多少还被承继下来，但是对于改善局面没有多大帮助。教堂多半建成哥特式风格，因为在所谓信仰时代那曾是流行的式样。对于剧场和歌剧院来说，舞台化的巴洛克风格往往得到认可，而宫殿和政府各部的大楼则被认为采用意大利文艺复兴时期的雄伟形状看起来最为高贵。

说十九世纪没有天才的建筑家是不客观的。当然有！但是他们的艺术处境对他们完全不利。他们越是认真地研究模仿过去的风格，他们的设计就越不可能跟雇主的心意合节应拍。而且，如果他们决意对自己不得不采用的风格中的程式毫不宽容，那么，后果一般是不会愉快的。有一些十九世纪建筑家成功地在这两种不愉快的抉择之间找到了出路，成功地创作出既不是冒牌仿古又不纯属奇特发明的作品。他们的建筑物已经变成所在城市的地区标志了，我们简直要把它们当作自然景色的一部分了。例如伦敦的国会大厦［Houses of Parliament］（图 329）就是这样，它的建筑过程表现出当时的建筑家在工作中摆脱不开的特殊困难。1834 年原议院被烧毁时就组织了一场设计竞赛，评判团选中了文艺复兴风格专家查尔斯·巴里爵士［Sir Charles Barry］（1795—1860）的设计。然而却认定英国的国民自由有赖于中世纪的成就，因而为大英帝国的自由建立的神龛用哥特式风格是正确而恰当的——顺便说一句，在第二次世界大战以后，讨论修复被德国飞机炸毁的议院时，这种观点仍然是普遍赞同的。因此，巴里就不得不征求哥特式建筑细部专家A·W·N·帕金［Pugin］（1812—1852）的意见，他是最坚定不屈的哥特式复兴斗士中的一员。他们的合作大致如下：巴里可以决定建筑的整体形状和组合，而帕金负责装饰立面和内部。在我们看来，这套作法大概很难叫人十分满意，但是结果却不很坏。通过伦敦的雾气从远处看去，巴里的外形不乏一定的高贵之处；而从近处看，哥特式细部仍然保持着一些浪漫主义的魅力。

在绘画或雕塑中，“风格”的惯例所起的作用不这么突出，于是有可能以为传统的中断对那些艺术形式影响较小；然而事实并非如此。虽然艺术家的生活在那之前也不曾无忧无虑，但是在“美好的往昔”却有一件事可说：没有一位艺术家需要问问自己到底为什么来到人间。在某些方面，他的工作一直跟其他职业一样有明确的内容。总是有祭坛画要作，有肖像要画；人们要为自己的上等客厅买画，要请人给自己的别墅作壁画。在这一切工作中，他都可以按照多少是既定的方法去工作，把顾主期待的货品交出去。的确，他可以干得稀松平常；也可以干得无比绝妙，使手头的工作不过是给一件卓越的杰作当个出发点而已。然而他一生中的职业多少还是安全的。而艺术家在十九世纪失去的恰恰是这种安全感。传统的中断已经给他们打开了无边无际的选择范围。要画风景画还是要画往日的戏剧性场面，取材于弥尔顿［Milton］还是取材于古典作品，采用达维德的古典主义复兴式的克制的手法还是采用浪漫主义大师的奇幻手法，这些都由他们作出抉择。但是选择范围变得越大，艺术家的趣味就越不可能跟他的公众的趣味相吻合。买画的人通常心里总有某种想法，他们想要的是跟他们在别处看见过的画几乎雷同的东西。在过去，这种要求很容易由艺术家给予满足，因为尽管他们的作品在艺术价值上大有区别，同一个时期的作品却有许多地方彼此雷同。既然这时传统的一致性已不复存在，艺术家跟赞助人的关系就频频出现紧张状态，赞助人的趣味在某种程度上是固定不变的，而艺术家则觉得他不能满足那种要求。如果他缺钱花不得不遵命的话，他觉得他就是在作出“让步”，失去了自尊，也失去了别

人的尊敬。如果他决定只听从自己内心的呼声,拒绝一切跟他的艺术观点无法取得一致的差事,他就有忍饥挨饿的危险。这样,性格或信条允许他们去循规蹈矩、满足公众需要的艺术家跟以自我孤立为荣的艺术家之间的分裂,就在十九世纪发展成鸿沟。情况更糟糕的是,工业革命崛起和手工技艺衰落,新的有产阶级兴起,他们往往缺乏传统观念,再加上贱货次品生产出来冒充"艺术",这些情况造成了公众趣味的败坏。

艺术家跟公众之间的不信任一般是相互的。在一个得意的企业家看来,艺术家简直跟拿着很难叫地道货的东西漫天要价的骗子差不多。另一方面,去"惊吓有产阶级"[shock the bourgeois],打掉他的得意感,让他茫然无所适从,这在艺术家中已经变成公认的消遣方式。艺术家开始把自己看作特殊的人物,他们留长发,蓄长胡子,穿天鹅绒或灯心绒衣服,戴宽边帽,系松领带,而且普遍地强调自己蔑视"体面的"习俗。这种情况很难说是健康的,然而可能是不可避免的。当然也要承认,虽然艺术家的生涯中布满最危险的陷阱,但是新形势也有其补偿之处。那些陷阱是显而易见的。那种出卖灵魂、迎合缺乏趣味者之所好的艺术家迷路了。同样迷路的还有一种艺术家,他夸大地宣扬自己的处境,仅仅因为他的作品根本找不到买主就认为自己是天才,却没有别的理由。但是说这种局面危险,仅仅是对意志薄弱者而言。花费那样高的代价换来了广阔的选择范围,摆脱了赞助人奇思异想的约束,这也有它的优越之处。大概艺术还是第一次真正成为表现个性的完美手段——假设艺术家有个性可表现的话。

在许多人听来,这可能像个悖论。他们认为凡属艺术都是一种"表现"[expression]手段,他们的看法有一定的正确性。但是事情不完全像偶尔的设想那样简单。显然一个埃及艺术家没有什么机会去表现他的个性。他的风格的规则和程式那样严格,很少有选择的余地。这实际等于说没有选择的地方也就没有表现。举个简单的例子就能明确这一点。如果我们说一个女人在穿衣服的方式中"表现她的个性",我们的意思就是说她作出的选择表明她的鉴赏和嗜好。我们只要观察一个熟人买帽子就可以了,设法搞清楚为什么她不要这顶而选择另一顶。那总是关系到她怎样看她自己和她要别人怎样看她,这样的选择行动都向我们透露她的某些个性。如果她不穿制服不行,也还可以留下一些余地来"表现",不过余地显然小得多了。风格就是这样一套制服。的确,我们知道,随着时间的进展,风格给予艺术家个人的选择范围扩大了,艺术家表现个性的手段也增加了。人人都能看出,弗拉·安杰利科跟马萨乔是不同类型的人物,伦勃朗跟弗美尔·凡·德尔弗特也是不同的人物。可是这些艺术家都不曾有意识地做出抉择来表现他们的个性。他们不过是附带地表现一下个性,就跟我们在做每一件事情时表现我们自己一样——不管是点烟斗,还是追公共汽车。只有在艺术放弃其他任何目的之后,艺术的真正目的是表现个性这种观念才能被人接受。然而这时的情况已经有了发展变化,艺术表现个性已是正确而有意义的讲法了①。因为关心艺术的人在展览会和画室中寻求的已经不再是表演平常的技艺了——那些已经非常普通,不能吸引人了——他们想要通过艺术去接触一些值得结识的人:那些在作品中表现出真诚不移的人,那些不满足于邯郸学步、先问是否有违艺术良心然后下笔的艺术家。在这一点上,十九世纪的绘画史跟我们前面接触过的艺术史有相当可观的差别。在以前的时代里,通常是那些重要的大师,那些技艺至高无上的艺术家,去接受最重要的差事,从而变得非常出名。只要想一想乔托、米开朗琪罗、荷尔拜因、鲁本斯甚或戈雅,就明白了。这并

不是说绝不可能出现悲剧，也不意味着每一个画家都在国内受到应有的尊敬，但是大体上讲，艺术家跟他的公众都有一些共同的认识，因而在判断优劣高下的标准方面也有一致的意见。只是在十九世纪，在从事“官方艺术”的成功的艺术家和一般在身后才能得到赏识的离经叛道者之间才出现了真正的鸿沟。结果就是一个奇怪的悖论。连当今历史学家对十九世纪的“官方艺术”的了解也微乎其微。的确，我们大都十分熟悉“官方艺术”的某些产物，那公共广场上伟人的纪念碑、市政厅的壁画和教堂或学院里的彩色玻璃窗。但是对于我们来说，这些大都已经变得十分陈腐，我们已经视若无睹了，就像我们不去注意旧式旅馆休息室中还能见到的那些模仿昔日著名展品的版画一样。将来很可能出现那样一个时代，到那时这些作品被重新发现，而且可能再次把真正的次品跟可嘉之作区分开来。因为那些艺术作品显然并不都像我们今天通常想象的那样空虚和俗气②。然而永远颠扑不破的真理也许是，自从法国大革命以来，**艺术**一词在我们心目中已经具有一种不同的含义，而十九世纪的艺术史，永远不可能变成当时最出名、最赚钱的艺术家的历史。反之，我们却是把十九世纪的艺术史看作少数孤独者的历史，他们有胆魄、有决心独立思考，无畏地、批判地检验程式，从而给他们的艺术开辟了新的前景。

在这个发展过程中，最富有戏剧性的事件发生在巴黎。因为巴黎已经成为十九世纪欧洲艺术的首府，跟十五世纪的佛罗伦萨和十七世纪的罗马的地位十分相似。世界各地的艺术家都到巴黎来跟艺术家学习，更重要的是，他们还参与讨论艺术的本质；当时在蒙马特区[Montmartre]③的咖啡馆中一直盛行这种讨论，艺术的新概念就是在那里经过苦心推敲形成的。

十九世纪前半叶最重要的保守派画家是让－奥古斯特·多米尼克·安格尔［Jean Auguste Dominique Ingres］(1780—1867)。他曾是达维德（见272页）的学生和追随者；他跟达维德一样，也喜欢古典时期的英雄式艺术。他教学时，在写生课上坚持绝对精确的训练，鄙视即兴创作和凌乱无序。图330表现出他自己精于形状的描绘和冷静、清晰的构图。



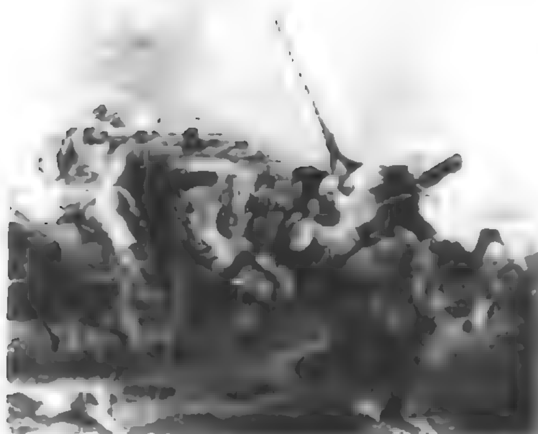
330. 安格尔：浴女。1808年。巴黎，罗浮宫。

不难理解为什么会有许多艺术家羡慕安格尔技术上的有把握，甚至在跟他意见不同的地方也尊重他的权威性。但是也不难理解为什么当时比他热情的人觉得不能忍受这样圆滑的完美性。

他的对立面以欧仁·德拉克洛瓦[Eugène Delacroix]（1798—1863）的艺术为中心。德拉克洛瓦是这个革命国家所产生的一大批伟大革命者中的一员。他本身是个有广泛多样的同情心的复杂人物，他的优美的日记表明他不愿意被归为狂热的反叛者。如果他被分派为那种角色，那是因为他不能接受学院派的标准。他不能容忍当时关于希腊人和罗马人的一切讲法，不能容忍坚持强调正确的素描和持续模仿古典雕像的作法。他相信在绘画中色彩比素描法重要得多，想象比知识重要得多。安格尔和他的学派培养高贵风格[the Grand Manner]，赞赏普森和拉斐尔，而德拉克洛瓦则喜欢威尼斯派画家和鲁本斯，使鉴赏家惊骇不已。他厌倦学院派要画家们去图解的那些学术性题材，1832年到北非去研究阿拉伯世界的鲜明的色彩和浪漫的服饰。他看到丹吉尔[Tangier]的马战以后，在日记中写道："它们一下子就直立起来恶斗，真叫我为骑手们担忧，然而壮丽宜画。我确信我目击的场面非凡而奇异……鲁本斯所能想象的场面也不过如此。"④图331就是他这次旅行的成果之一。画中处处都否定达维德和安格尔的教导，这里没有清晰的轮廓，没有仔细区分明暗色调层次的裸体造型，构图不讲究姿态和克制，甚至也不用爱国或教谕的题材。画家只要求我们也来亲自体验一个惊心动魄的时刻，跟他一起来欣赏场面的运动性和浪漫性，看那阿拉伯骑兵飞驰而过，看那骏马良骑在前景中直立而起。曾在巴黎对康斯特布尔的画（见278页，图326）喝采赞扬的正是德拉克洛瓦，不过从他的个性和对浪漫题材的选择来看，他也许更像特纳。

接下来的一场革命主要涉及那些支配题材的程式。当时在学院中仍然盛行过去的观念，认为高贵的画必须表现高贵的人物，工人和农民仅仅适合给荷兰名家传统中的风俗画场面（见238页）作题材。在1848年革命时期，一批艺术家聚集在法国农村巴比松[Babizon]，遵循康斯特布尔的方案，用新鲜的眼光去看自然。其中有一位叫弗朗索瓦·米莱[Francois Millet]（1814—1875），决意把这种方案从风景画扩展到人物画。他想要画出跟现实情况一样的农民生活场面，画出男男女女在田地里干活。这样做竟会算是革命，真是莫名其妙，但是在过去的艺术中，农民一般被看作逗笑的乡下佬，像布吕格尔曾经画的那样（见210页，图243）。图332是米莱的名画《拾穗者》[The Gleaners]，这里没有表现戏剧性的故事，丝毫没有轶事趣闻的意思。画面上不过有三个人而已，正在一片收割庄稼的平坦田地里辛勤地劳动，她们既不美丽也不优雅。画中没有美好的田园生活意味。这些农妇行动缓慢吃力，都在专心干活。米莱全力强调她们宽阔结实的体格和不慌不忙的动作。映衬着阳光明媚的平原，她们的形象被塑造得坚实稳定，轮廓简单，这样、他的三个农妇形象具有一种比学院派的英雄形象更自然、更真实的气派。乍一看，画面布局好像漫不经意，其实却加强了安定、平衡的感觉。在人物的动作和分布中存在一种有计划的韵律，使整个设计保持稳定，使我们觉得画家把收割工作看作是有严肃意义的场面。

为这场运动命名的画家是居斯塔夫·库尔贝[Gustave Courbet]（1819—1877）。1855年，他在巴黎的一座棚屋里开个人画展的时候，给画展取名为《现实主义——G·库尔贝



331. 德拉克洛瓦：阿拉伯幻想曲。1834年在沙龙首次展出。法国蒙彼利埃，法布尔博物馆。



332. 米莱：拾穗者。1857年。巴黎，罗浮宫。



333. 库尔贝："库尔贝先生，您好！"1854年。蒙彼利埃，法布尔博物馆。

画展》[Le Realisme，G. Courbet]。他的"现实主义"⑤就成为一场艺术革命的标志。库尔贝不想以任何人为师，仅仅以自然为师。在某种程度上，他的性格和方案跟卡拉瓦乔（见218页，图251）相似。他要的不是好看，而是真实。

在图333这幅画中，他画的是他自己背着画家的用具徒步走过乡村，他的朋友兼顾主正在尊敬地向他打招呼。他把这幅画题名为《库尔贝先生，您好》[Bonjour，Monsieur Courbet]。在习惯于学院派艺术代表作品的人看来，这幅画必定显得十分幼稚。这里根本没有优美的姿态，没有流畅的线条，也没有动人的色彩。跟它这质朴的布局相比，连米莱的《拾穗者》的构图看起来也是有意设计的。在"体面的"艺术家及其捧场者看来，一个画家把自己画成不穿外衣的流浪汉模样，这整个想法必然是大逆不道的。无论怎样，库尔贝就是希望给人这种印象。他想用他的画去抗议当时公认的程式，"惊吓有产阶级"，打

掉他们的得意感，表现出与熟练地处理传统俗套之作相对立的、毫不妥协的艺术真诚所具有的重大意义。毫无疑问，库尔贝的画是真诚的。他在1854年写的一封颇有特色的信中说道："我希望永远用我的艺术维持我的生计，一丝一毫也不偏离我的原则，一时一刻也不违背我的良心，一分一寸也不画仅仅为了取悦于人、易于出售的东西。"⑥库尔贝有意抛弃容易取得的效果，决意把世界画成他眼睛看见的样子，这鼓励着许多人去蔑视程式，只凭他们的艺术良心办事。

关心真诚和厌恶官方艺术的舞台化的造作，这把巴比松画派［the group of the Barbizon］和库尔贝引向了"现实主义"，同样的态度却驱使一批英国画家走上了大不相同的道路。他们深入思索有哪些原因把艺术引上这样危险的陈陈相因之路。他们知道学院自称代表拉斐尔的传统和所谓的"高贵风格"，如果此话不假，那么艺术显然是通过拉斐尔之手误入歧途的。把自然"理想化"（见176页）和不惜牺牲真实性去追求美的方法正是被拉斐尔及其追随者抬高了身价。如果艺术应该加以改革，那就必须回到拉斐尔以前的时代，一直到艺术家还是"忠于上帝"的工匠时代，那时是尽力描摹自然，只考虑上帝的光荣，不考虑世俗的光荣。他们确信艺术通过拉斐尔之手已经变得不真诚了，确信自己应该返回"信仰时代"，这一批友好们就自称为"前拉斐尔派兄弟会"［Pre-Raphaelite Brotherhood］。最有天资的成员之一就是但丁·加布里埃尔·罗塞蒂［Dante Gabriel Rossetti］（1828—1882），他是一位意大利流亡者的儿子。图334是罗塞蒂画的"圣母领报"。这个主题通常用第160页图144那样的中世纪艺术作品的图案来表现。罗塞蒂想重新返回中世纪名家的精神，这并不意味着他要描摹他们的画。他是想学习他们的创作态度，诚心诚意地去读圣经的叙述，把这个场面想象出来：当时是天使来到圣母身边向她致意，"玛利亚因这话就很惊慌，又反复想这样问安是什么意思"



334. 罗塞蒂："圣母领报"。1849—1850年。伦敦，塔特美术馆。

(《路加福音》第1章，第29节)。我们可以看出罗塞蒂的新处理是怎样力求单纯和真诚，可以看出他多么想让我们以新头脑去看这个古老的故事。但是，尽管他打算像人们盛称的 Ouattrocento [十五世纪] 佛罗伦萨艺术家那样忠诚地描绘自然，还是有些人会感觉前拉斐尔派兄弟会给自己树立了一个无法达到的目标。赞赏所谓“原始派”[Primitives]（当时莫名其妙地称呼十五世纪画家为“原始派”）的观点朴素而自然是一回事，自己去身体力行又是颇为不同的另一回事。因为这正是那唯一不能靠世间最坚强的意志去求取的美质。所以，虽然他们的出发点跟米莱和库尔贝相似，但是我认为他们的真诚努力反而把他们送进了一条死胡同。维多利亚时代的艺术家们渴望返璞归真未免过于自相矛盾，所以难以兑现。而跟他们同时的法国人想在探索可见世界方面取得进展，结果对下一代人更有成效。

在德拉克洛瓦的第一个高潮和库尔贝的第二个高潮之后，法国艺术革命出现的第三个高潮是由爱德华·马内 [Edouard Manet]（1832—1883）和他的朋友们掀起的。那些艺术家很认真地采用库尔贝的方案。他们注意排除那些陈旧、失效的绘画程式。他们发现，说传统艺术已有成法把自然表现为我们看到的样子，这整个讲法是立足于一个误解。他们充其量也只能承认传统艺术已经发现了一种手段去表现十分造作的人或物体。画家让他们的模特儿在光线穿窗而入的画室里摆好姿势，使用由明渐暗的变化来产生坚实的立体感。在学院里学艺术的学生从一开始就受到训练，用这种明暗交互作用作为绘画的基础。开始时，他们通常描绘那些取自古典雕像的石膏模型，苦心经营地画出素描，使阴影获得不同程度的明暗。一旦他们养成这种习惯，就运用于一切物体。公众对于用这种手段表现的事物已经司空见惯，竟至忘记在户外不常看到那么均匀地由暗转明的变化。阳光下的明暗对比是十分强烈的。一旦离开艺术家画室中的人为环境，物体看起来就不像古典作品的石膏模型那么丰满，那么有立体感。受光的部分显得比画室中明亮得多；连阴影也不是一律灰色或黑色，因为周围物体上反射的光线影响了那些背光部分的颜色。如果我们相信自己的眼睛，不相信按照学院的规则物体看起来**应该**如何如何的先入之见，那么我们就会有最振奋人心的发现。

这种想法最初被认为是极端的异端邪说，这也不足为奇。我们在这本艺术发展史中到处都曾看到大家是多么愿意凭所知而不是凭所见去品评绘画。我们记得埃及艺术家认为不从最能体现事物特点的角度去表现人物的各个部分是多么不可想象的事情。他们**知道**一只脚，一只眼，或者一只手“看起来像”什么样子，他们把那些部分装配在一起构成一个完整的人。如果把一个人物形象表现为有一只手臂隐藏在后面看不见，或者有一只脚因短缩法而变形，在他们看来就会是大逆不道。我们还记得是希腊人成功地打破了这种偏见，允许画中出现短缩法（见43页，图49）。我们也记得在早期基督教艺术和中世纪艺术中（见73页，图87）知识的重要性怎样重新提到首位，而且这局面一直维持到文艺复兴时期为止。即使在文艺复兴时期，通过发现科学的透视法和重视解剖学（见127页），世界看起来**应该**如何的理论知识，其重要性也是得到提高，而不是降低。后来各时期的伟大艺术家一项接一项地有新发现，使得他们有能力呈现出可见世界的令人信服的图画，但是他们没有一个人认真地怀疑过一个信条，即世界上的物体个个都有明确不变的形式和色彩，置之画中形式和色彩必须一目了然。所以，可以说马内及其追随者在色

彩处理方面发动了一场革命，几乎可以媲美希腊人在形式表现方面发动的革命。他们发现，如果我们在户外观看自然，我们看见的就不是各具自身色彩的一个一个物体，而是在我们的眼睛里——实际是在我们的头脑里——调和在一起的那些颜色所形成的一片明亮的混合色。

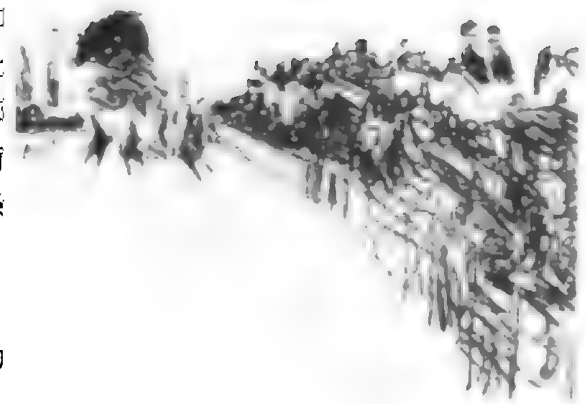
这些发现不是全在一瞬间出现的，也不是全出自同一个人。但是在马内最初抛弃柔和的传统明暗法而改用强烈、刺目的对比作出第一批画时，连他那些画也引起了保守的

335. 马内：阳台。1869 年在巴黎沙龙首次展出。巴黎，罗浮宫。



艺术家的强烈反对。1863 年，学院派画家拒绝在叫作沙龙⑦的官方展览会上展出他的作品。他们跟着就进行煽动，怂恿当局在叫作“落选者沙龙”[Salon of the Rejected] 的特别展览会上展出所有遭到评判团摈弃的作品。公众到那个展览会去，主要是为了嘲笑那些不肯服从上级裁决的、误入歧途的可怜新手。这个插曲标志着一场将近三十年斗争的第一个阶段。我们很难想象当时艺术家跟批评家之间的争吵有多么激烈，特别是因为马内的画今天给予我们的印象本质上近似于较早时期的名画，例如弗兰斯·哈尔斯那样的画（见 231 页，图 268）。马内的确坚决否认他想成为艺术革命者。他有意识地从前拉斐尔派画家所摈弃的那些大师的伟大传统中寻求灵感，那个传统开始于伟大的威尼斯画家乔尔乔内和提香，经过委拉斯克斯（见 227—228 页，图 263—265）到十九世纪的戈雅成功地在西班牙坚持下去。显然戈雅有一幅画（见 273 页，图 319）刺激马内去画一组类似的在阳台上的人物，探究户外强光跟隐没室内形象的暗影之间的对比（图 335）。但是马内在 1869 年把这一探索引向深入，远远超出六十年前戈雅的限度。跟戈雅的画不同，马内的淑女头部没有用传统的手法造型，只要跟莱奥纳尔多的《摩娜丽萨》（见 164 页，图 192）、鲁本斯为自己孩子作的画像（见 222 页，图 255）或者盖恩斯巴勒的《哈弗费尔德小姐肖像》（见 263 页，图 306）比较一下，就能看出这一点。不管那些画家使用的方法有多么大的差异，他们却都想画出躯体的立体感，而且通过明暗的交互作用实现了自己的意图。跟他们相比，马内画的头部看起来是扁平的。背景中的那位淑女连个像样的鼻子都没有。我们不难想象为什么在不了解马内意图的人看来，这种处理方法好像十分幼稚无知。然而事实却是，在户外，在阳光普照之下，圆凸的形象有时确实看起来是扁平的，仅仅像一些色斑。马内要探索的正是这种效果。结果当我们站在前面观看时，他的画看起来比任何一位前辈名家的作品都更为接近现实。我们实际感觉自己跟那一组阳台上的人物对面而立。整幅画的总体印象并不是扁平的，恰恰相反，有真实的深度感。产生这一惊人的效果有一个原因是阳台栏杆的色彩鲜明。栏杆被画成鲜绿色，横切画面，全然不顾关于色彩和谐的传统规则。结果这道栏杆显得非常鲜明，突出于场面之前，场面就退到它后面去了。

新的理论不仅关系到处理户外(Plein Air)⑧的色彩，也关系到处理运动中的形象。图 337 是马内的一幅石版画[lithograph]——这是一种把直接画在石版上的素描印出来的方法，发明于十九世纪初期⑨。乍一看，可能除了一片混乱的涂抹以外，什么也没有。这是一幅赛马图，马内仅仅在混乱中隐约暗示出一些形状，想使我们感觉到场面中的光线、速度和运动。马匹正在朝我们全速飞驰而来，看台上挤满了兴奋的观众。这个例子比其他任何画都清楚地显示了马内表现形状时是怎样地不肯被他的知识所左右。他画的马没有一匹是四条腿的；在这样的场面中，我们根本不能目光一



337. 马内：在隆香的赛马。石版画。约 1872 年。

瞥就看见马的四足。我们也不能看清观众的细部。大约要早十四年，英国画家W·P·弗里思［Frith］（1819—1909）画出他的《跑马大赛日》［Derby Day］⑩（图338），那幅画用狄更斯式的幽默描绘出事件中的各种类型的人物和各个插曲，在维多利亚时代很受欢迎。我们在闲暇时一个一个地研究那些情境的种种娱人的表现时，那类画的确最受人喜爱。但是在现实生活中，我们自然不能把那些场面一览无余。在任何一瞬间里，我们都只能把目光集中在一处——其余的地方在我们看来就像一堆乱七八糟的形状。我们也许**知道**它们是什么，但是我们没有**看见**它们⑪。以此而论，马内的赛马场石版画确实比那位维多利亚幽默家的作品“真实”得多。它在一瞬之间把我们带进艺术家目击的那个喧闹、激动的场面之中，而艺术家记录下来的场面仅仅是他保证能在那一瞬间看见的东西而已。

在与马内为伍并帮助他发展这些观念的画家中，有来自勒阿弗尔［Le Havre］的一个贫穷、顽强的青年克劳德·莫奈［Claude Monet］（1840—1926）。正是莫奈催促他的友好们完全抛弃画室，不面对“母题”就不动画笔。他有一条小船，他把小船装备成一个画室，载着他去探索江河景色的情趣和效果。马内来拜访他，确信这位比他年轻的人方法对头，作为一件礼物，他画下莫奈在那户外画室中工作的肖像（图336）。这幅画同时也是用莫奈倡导的新手法作画的一个实践。莫奈认为对自然的一切描绘都必须“在现场”完成，这种看法不仅要求改变工作习惯，不考虑舒适与否，还必然要产生新的技术方法。在片云飘过太阳时，或者在阵风吹乱水中的倒影时，“自然”或者“母题”时时刻刻都在变化。画家要是希望抓住一个具有特点的侧面，就没有时间去调配色彩、更谈不上像前辈名家那样把色彩一层层地画到棕色的底色上。他必须疾挥画笔把颜色直接涂到画布上，多考虑整幅画的总体效果，较少顾及枝节细部。正是由于这种缺乏修饰、外表草率的画法，经常惹得批评家大发雷霆。即使在马内本人以肖像画和人物构图获得了公众的一定赞赏以后，莫奈周围那些比较年轻的风景画家觉得要使“沙龙”接受他们那些打破常规的画仍然无比困难。因此他们在1874年联合起来，在一位摄影师的工作室中举行了一次画展。其中有莫奈的一幅画，编目标为《印象：日出》［Impression：Sunrise］，画的是透过晨雾看到的港湾景色。一位批评家觉得这个标题非常可笑，他就把这一派艺术家都叫作“印象主义者”［The Impressionist］⑫。他想用这个名称去表示这些画家并不依据可靠的知识，竟以为瞬间的印象就足以成为一幅画。这个名称一直称呼下去，很快就忘记了它的嘲弄含义，正如“哥特式”、“巴洛克”或“手法主义”之类名称的贬义现在已被忘记一样。过了一个时期，这批朋友们自己也接受了印象主义的名称，从此以后他们一直以此为名。

读一读某些报刊对印象主义者头几次画展的报导是很有趣的。一份幽默周刊在1876年写道：“帕尔提埃路［rue le Peletier］是一条灾难之路。歌剧院发生了火灾以后，现在那里又有另一场灾难了。有一个展览会已在迪朗-吕厄［Durand -Ruel］的画店开幕了，据说那里有画。我进去以后，两眼看到了一些可怕的东西，大吃一惊。五六个狂人，其中还有个女人，联合起来展出了他们的作品。我看到人们站在那些画前笑得前仰后合，但是我看见以后痛心极了。那些自封的艺术家们自称为革命者和‘印象主义者’，他们拿一块画布来，用颜料和画笔胡乱涂抹上几块颜色，然后在这块东西上签署他们的名字。



338. 弗里思：跑马大赛日。1856—1858年。伦敦，塔特美术馆。



336. 马内：在小船上作画的莫奈。1874年。慕尼黑，近代绘画陈列馆。

这是一种妄想，跟精神病院的疯人一样，从路旁拣起石块就以为自己发现了钻石。”⑬

惹得批评家如此义愤填膺的还不仅是绘画技术，还有这些画家所选择的母题。过去是期待画家去寻找大家认为“如画”的自然的一角，很少有人认识到这个要求有些无理。我们认为“如画”的母题是我们曾在画中看见过的母题。如果画家对那些母题恪守不移，那么他们就不得不永远辗转沿袭。是克劳德·洛兰使罗马的建筑遗迹“如画”（见220页，图254），是杨·凡·格因使荷兰的风车变成了“母题”（见233页，图270）。在英国，康斯特布尔和特纳各行其道，发现了新的艺术母题。特纳的《暴风雪中的汽船》（见277页，图325）的题材跟手法一样新颖。克洛德·莫奈了解特纳的作品；普法战争期间（1870—1871）他住在伦敦，见过特纳的作品。那些作品坚定了他的信念，使他相信光线和空气



339. 莫奈：巴黎的圣拉扎尔火车站。1877 年。巴黎，罗浮宫。

的神奇效果比一幅画的题材更重要。然而像图 339 那样一幅表现巴黎火车站的画，批评家还是认为它纯属无耻妄为。这里是一个日常生活场面的实际“印象”。莫奈对于车站是人们聚散的场所这一点不感兴趣，他是神往于光线穿过玻璃顶棚射向蒸汽烟云的效果，神往于从混沌之中显现出来的机车和车厢的形状。可是在画家的这一目击记录之中毫无漫不经心之处。莫奈平衡了画面的调子和色彩，其深思熟虑可以跟往昔任何一位风景画家相比。

这一批年轻的印象主义画家不仅把他们的新原理运用于风景画，还运用于各种现实生活的场面。图 340 是 1876 年奥古斯特·雷诺阿［Auguste Renoir］（1841—1919）画的一幅画，表现巴黎的一个露天舞会。杨·施特恩（见 239 页，图 276）表现这样一个狂欢场面时，是渴望描绘出人们的各种各样的幽默类型。瓦托在他的贵族节日的梦境场面中（见 254 页，图 297）企图捕捉一种无忧无虑生活方式的情趣。雷诺阿的画就有些二者兼得：他既能欣赏欢乐的人群的行动，也陶醉于节日之美。但是他主要兴趣却别有所在，他想呈现出鲜艳色彩的悦目的混合，研究阳光射在回旋的人群上的效果。即使与马内画的莫奈的小船相比，这幅画也显得“速写化”，似乎尚未完成。仅仅前景中一些人物的头部表现出一些细节，然而连那里也是用极其违反程式、极其大胆的手法画成的。坐着的那位女士的眼睛和前额处在阴影之中，而阳光照在她的嘴和下巴上。她的明亮的衣服是用粗放的笔触画成的，甚至比弗朗斯·哈尔斯（见 231 页，图 268）和委拉斯克斯（见 228 页，图 265）的笔触更为大胆。然而这些人物正是我们集中注意的对象。往远处去，形象



340. 雷诺阿："煎饼磨房"的舞会。1876 年。纽约，约翰·海·惠特尼藏品。



341. 毕沙罗：巴黎的意大利林荫大道，清晨，阳光。1897 年。华盛顿，国立美术馆，切斯特·戴尔藏品。

就越来越隐没在阳光和空气之中。我们回想起弗朗切斯科·瓜尔迪（见 247 页，图 288）用几片色块呈现出威尼斯船夫形象的方式。过去了一个世纪，我们现在就很难理解为什么这些画当时会激起那样一场嘲笑和愤慨的风波。我们不难认识到这种外观速写化跟轻率从事风马牛不相及，而是伟大艺术智慧的结晶。如果雷诺阿详细画出每一个细节，画面就会显得沉闷而无生气。我们记得，十五世纪艺术家破天荒第一次发现怎样反映自然时，就曾面对一个类似的冲突局面。我们记得由于自然主义和透视法的胜利使他们画的人物看起来有些生硬和呆板，只有天才的莱奥纳尔多才克服了那个困难，让形象有意识地融入阴影之中——那个发明叫作"渐隐法"（见 164—165 页，图 192）。印象主义者却发现莱奥纳尔多用来造型的那种阴影在阳光和露天之下并不出现，这就阻碍他们运用这个传统方式。所以他们不得不进一步有意识地把轮廓弄得模糊不清，以前哪一代人都没有达到这种程度。他们知道人的眼睛是奇妙的工具，只要给它恰当的暗示，它就给你组成它知道存在于其处的整个形状。但是人们却必须懂得怎样去看这样一些画。最初参观印象主义者画展的人显然是把鼻子凑到画面上去了，结果除了一片漫不经心的混乱笔触以外毫无所见。因此他们认为那些画家一定是疯子。

这个运动中最年长、最有方法的斗士之一卡米耶·毕萨罗［Camille Pissarro］（1830—1903）在图 341 中表现了巴黎一条林荫路在阳光下给人的"印象"。面对这样的画，那些义愤填膺的人们就会质问道："如果我漫步走过这条林荫路，我就显出这个样子吗？我就失去双腿、双眼和鼻子，变为不成形的一块颜色了吗？"⑭这又是他们的知识在作怪，因为他们知道哪些东西"属于"人之所有，这就妨碍了他们判断眼睛实际看见的到底是什么样子。

过了一些时间，公众才知道要想欣赏一幅印象主义的绘画就必须后退几码，去领略神秘的色块突然各得其所、在我们眼前活跃起来的奇迹。创造出这一奇迹，把画家亲眼所见的实际感受传达给观众，这就是印象主义者的真正目标⑮。

这些艺术家感觉自己有了新的自由和新的能力，那必然是地地道道的赏心乐事，一

定大大地补偿了他们所遭受的嘲弄和敌视。整个世界骤然间都给画家笔下提供合适的题材了。色调的美丽组合，色彩和形状的有趣排布，阳光和色影［coloured shade］的悦人而鲜艳的搭配，不论他在哪里有所发现，都能安下画架尽力把他的印象摹绘到画布上。“高贵的题材”、“平衡的构图”、“正确的素描”，这些古老的魔鬼统统被抛到一边。艺术家在考虑画什么和怎样画时只遵照自己的敏感性，此外对什么都不承担责任。回顾这场斗争时，相对而言，青年艺术家的那些观点遭到抵制大概并不奇怪，而它们很快被视为理所当然却令人惊讶。因为尽管斗争是那么剧烈，当事的艺术家是那么艰苦，然而印象主义获得了完全彻底的胜利。那些青年造反者中有一些人，明显的是莫奈和雷诺阿，至少有幸活到享受这一胜利果实的时候，在整个欧洲享有盛名，受到人们尊敬。他们亲眼看到他们的作品进入公家的藏画室，成为令人垂涎的富户藏珍。这个变化给艺术家和批评家留下了同样不可磨灭的印象。过去嘲笑印象主义的批评家结果证明他们确实容易出错。如果他们当初去买下那些画而不去嘲笑，他们就会变成富翁。评论家的威信从而遭到损害，再也无法恢复。印象主义者的斗争成为所有艺术革新者珍惜的传奇，他们什么时候都可以指出公众失于赏识新奇手法这一突出的事例。在某种意义上，这一声名狼藉的大失败跟印象主义方案的最后胜利在艺术史上有同样重大的意义。

如果不是有两个帮手帮助十九世纪的人用不同的眼光去看世界，这场斗争也许不会那么迅速、那么彻底地获得胜利。一个帮手是摄影术。这个发明在初期主要用于肖像。它需要很长的曝光时间，坐着拍照的人不得不被支撑住摆出生硬的姿势，才能保持那么长时间的静坐不动。便于携带的照相机和快拍的出现跟印象主义绘画的兴起都在同一年代里。照相机帮助人们发现了偶然的景象和意外的角度富有魅力。此外，摄影术的发展必然要把艺术家沿着他们的探索和实验之路推向前方：机械能干得更出色、更便宜的工作，毫无必要再让画家去做。我们绝不要忘记绘画艺术在过去是为一些实用目的服务的，它被用来记录下名人的真容或者乡间宅第的景色。画家就是那么一种人，他能战胜事物存在的暂时性，为子孙后代留下任何物体的面貌。如果十七世纪荷兰一位画家不曾在渡渡鸟绝种前不久挥笔描绘下一个标本来，我们今天就不会知道渡渡鸟像什么样子。十九世纪的摄影术即将接手绘画艺术的这个功能，这对艺术家地位的打击绝不亚于新教废除宗教图象一事（见 206 页）。在摄影术发明之前，几乎每一个自尊的人一生都至少坐下来请人画一次肖像。在摄影术出现以后，人们就很少再去受那份罪了，除非他们想加惠和帮助一位画家朋友。于是艺术家就受到越来越大的压力，不得不去探索摄影术无法仿效的领域。事实上，如果没有这项发明的冲击，现代艺术就很难变成现在这个样子⑯。

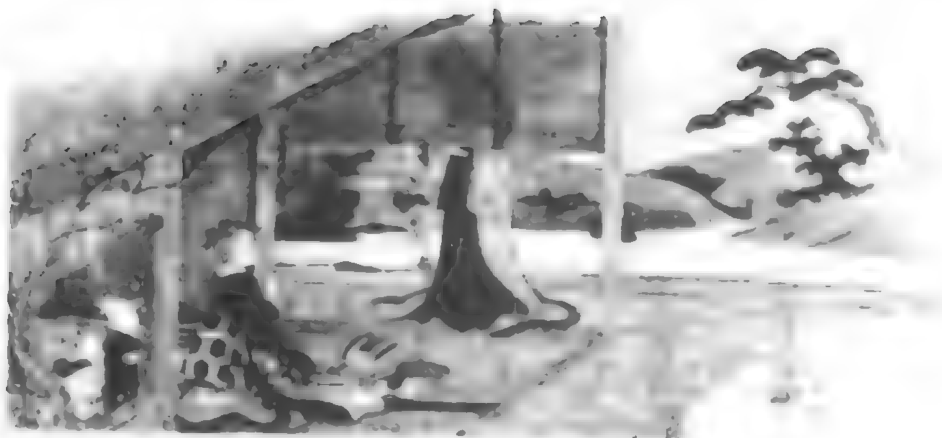
印象主义者在冒险追求新的母题和新的配色法时发现的第二个帮手，是日本的彩色版画。日本艺术源出中国艺术（见 83 页），而且沿着那种路线又继续了将近一千年。可是到了十八世纪，可能是在欧洲版画影响之下，日本艺术家抛弃了远东艺术的传统母题，从下层社会生活中选择场面作为彩色版画的题材，把大胆的发明跟高度的技术完美地结合在一起。日本鉴赏家对这些便宜货评价不高，他们喜欢质朴的传统手法。在十九世纪中期日本被迫跟欧美通商时，这些版画经常被用作包装纸和填料，可以在小吃馆里廉价买到。最早欣赏这些版画之美并且急切收集它们的人就有马内周围的艺术家。他们在这里发现了一个传统，它还未遭到法国画家奋力清除的那些学院规则和陈腐思想的破坏。



342. 北斋：水槽后的富士山。彩色木版。出自《富岳百景》。1834 年。

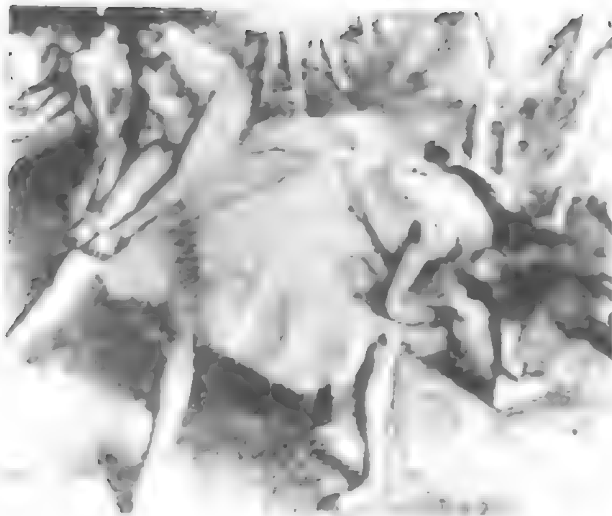


344. 德加：叔叔和侄女。约 1875 年。芝加哥艺术研究所。



343. 歌麿：春宵图。彩色木版。约 1800 年。

日本版画帮助他们觉察到身上不知不觉地还保留着多少欧洲的程式。日本人乐于欣赏世界的各个意外的和违反程式的地方。他们的艺术家北斋 [Hokusai]（1760—1849）会把富士山画成偶然从架子后面看见的样子（图 342）；歌麿 [Utamaro]（1753—1806）就毫不迟疑地把他的一些人物画成被版画或帘幕的边缘切断的样子（图 343）。正是这种大胆蔑视欧洲绘画的一条基本规则的作法给予印象主义者深刻印象，他们发现知识支配视觉的古老势力在那一条规则中还有最后的藏身之地。为什么一幅画永远要把场面中的每一个形象的整体或者有关的部分都表现出来呢？对这些发展前途印象最深刻的画家是埃德加·德加 [Edgar Degas]（1834—1917）。德加比莫奈和雷诺阿年长一些，他跟马内同代，而且像马内一样，跟印象主义集团保持一定的距离，尽管他赞成他们的大部分目标。德加对设计和素描法有强烈的兴趣，真诚地赞美安格尔。在他的肖像画中（图 344），他想画出空间感，画出从最意外的角度去看立体形状的印象。因此，他 喜欢从芭蕾舞剧中选



345. 德加："等候出场"。色粉画。1879年。纽约，私人收藏。



346. 罗丹：雕刻家朱尔·达卢像。1883年，巴黎，罗丹博物馆。

取题材，而不是从室外场面中选取题材。观看排练时，德加有机会从各个方面看到最富有变化的躯体姿势。从舞台上面向下看时，他能看到少女们在跳舞或休息，而且能研究复杂的短缩法和舞台照明在人体造型中的效果。图 345 是德加用色粉笔画的速写之一。画中的布局看起来再随便不过了。一些跳舞者，我们只看到她们的腿，另一些只看到她们的躯体。只有一个人物能完全看到，而她的姿势复杂难辨。我们是从上面看到她的，她的头向前低下去，左手抓住踝部，一副有意放松的样子。德加的画里根本没有故事。他之所以对 ballerina [芭蕾舞女演员] 感觉兴趣，并非因为她们是漂亮的少女。他似乎不关心她们的心情，他以印象主义者观察周围风景那种冷漠客观的态度去观察她们。他关心的是在人体形状上的明暗的相互作用，是他可以用来表现运动或空间的方式。他向学院界证明那些青年艺术家的新原理不是跟完美的素描法势不两立，而是正在提出一些新问题，只有最高明的设计名家才有能力予以解决。

这场新运动的主要原则只有在绘画中才能得到充分的表现，但是不久雕刻也被拉入这场拥护还是反对"现代主义"[modernism] 的斗争之中。伟大的法国雕刻家奥古斯特·罗丹 [Auguste Rodin]（1840—1917）跟莫奈同年出生。因为他热情地研究古典雕像和米开朗琪罗的作品，所以他跟传统艺术之间无需产生什么根本冲突。事实上，罗丹很快就成为公认的名家，享有很高的社会名望，跟当时任何一位艺术家相比，至少也是毫不逊色。然而连他的作品也成为批评家们激烈争吵的对象，经常跟印象主义造反者的作品归在一起。我们看一看他的一个肖像作品（图 346），原因可能就很清楚了。跟印象主义者一样，罗丹不重视外形的"完成"；跟他们一样，他也喜欢把一些东西留给观看者去想象。有时他甚至让石块的一部分立在那里给人一个人物正在出现和成形的印象。在一般公众





348. 惠斯勒："灰色与黑色的布局"[画家母亲的肖像]。1871 年。巴黎，罗浮宫

347. 罗丹：上帝之手。约 1898 年。巴黎，罗丹博物馆。

看来，这不是彻头彻尾的懒惰，也是古怪得令人气恼。他们对罗丹的反对意见跟以前反对廷托雷托的意见（见 204 页）相同，他们认为艺术的完美性仍然意味着处处整洁无瑕。罗丹蔑视那些以微不足道的程式去表现他自己对神圣创世行为的想象（图 347），这就帮助维护了伦勃朗当年坚持认为自己所拥有的那种权力（234 页）——一旦达到他的艺术目标就宣布作品完成。因为谁也不能说他的创作程序是出于无知，所以他的影响对印象主义在法国赞赏者的小圈子之外得到承认，起了铺平道路的巨大作用。

艺术家从世界各地来到巴黎跟印象主义接触，然后随身带走新发现，同时带走艺术家作为反对有产阶级的偏见和程式的造反者所持有的新态度。在法国以外，这一信条的最有影响的鼓吹者之一是美国的詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒［James McNeill Whistler］(1834—1903)。惠斯勒参加过这场新运动的第一次战斗；他跟马内一道参加过 1863 年落选者沙龙的画展，而且他和他的画家同道都对日本版画满腔热情。严格地讲，他跟德加和罗丹一样，都不是印象主义者；因为他最关心的不是光线和色彩的效果，而是优雅图案的构图。他跟巴黎画家共同之处是他鄙视公众对富于感情的逸事趣闻所表现的兴趣。他强调的论点是，关乎绘画的不是题材，而是把题材转化为色彩和形状的方式。惠斯勒最有名的作品之一就是他母亲的肖像（图 348），这大概也是迄今为止最受欢迎的画作之一。很有特色的是 1872 年展出这幅画时，惠斯勒使用的标题是《灰色与黑色的布局》[Arrangement in grey and black]，他避免流露任何“文学”趣味和多情善感。实际上，他所追求的形状和色彩的和谐跟题材的情调毫无抵触。正是由于细心地平衡简单的形状，赋予了这

幅画以悠闲的性质；它的“灰色与黑色”的柔和色调从妇人的头发和衣服直到墙壁和背景，加强了画面的温顺、孤独感，使这幅画具有广泛的感染力。创作这幅敏感、文雅之作的画家，由于他的刺激性手法，由于他实践他所谓的“树敌的文雅艺术”⑰，落得声名狼藉，这一点真是令人难以理解。他定居在伦敦以后，内心感到一种呼唤，几乎要他单枪匹马地为现代艺术而战。他习惯于用人们认为古怪的名称给画命名，他蔑视学院派的准则，激起了拥护过特纳和前拉斐尔派的大批评家约翰·拉斯金的愤怒。1877 年，惠斯勒展出了具有日本手法的夜景画，命名为《夜曲》[Nocturnes]（图 349），每幅索价 200 畿尼。拉斯金写道：“我从来没有想到，会听见一个花花公子拿一桶颜色当面嘲弄一下公众就要 200 畿尼。”⑱惠斯勒控告他犯了诽谤罪，这个案件又一次表现出公众和艺术家在观点上存在着深深的鸿沟。关于作品是否“完成”的问题立即被提出讨论，惠斯勒被盘问是否确实“为两天的工作”索取那一高价。对此，他回答道：“不，我是为一生的知识开的价目。”

出人意外的是，在这一不幸的诉讼案件中，实际双方有许多共同之处。双方都是对周围事物的丑恶和肮脏深为不满的。但是拉斯金这位长者希望唤起同胞们的道德感，使他们对美有高度的觉悟。而惠斯勒则成了所谓“唯美主义运动”[aesthetic movement] ⑲的一位领袖，那场运动企图证明艺术家的敏感性是人世间唯一值得严肃对待的东西。在十九世纪行将结束的时候，这两种观点都更为重要了。



349. 惠斯勒：蓝色和银色的夜曲：老巴特西桥。约 1872—1875 年。伦敦，塔特美术馆。

350. 落选画家喊道：“他们拒绝展出这幅画，蠢货！”石版画。杜米埃画。1859 年。对新“写实”派虚伪的嘲讽。



第二十六章 寻求新标准

十九世纪晚期



351.维克托·霍尔塔设计：楼梯间。1893年。布鲁塞尔，图林街12号。

从表面上看，十九世纪末期是非常兴旺的时期，甚至是自鸣得意的时期。但是那些觉得自己是局外人的艺术家和著述家们对那种取悦公众的艺术目标和方法日益不满。建筑成为他们最便于攻击的靶子，建筑术已经发展成一套无意义的常规。我们还记得，在大规模扩建的城市里怎样矗立起巨大的公寓楼、工厂和公共建筑物，各种风格杂陈并出，跟建筑物的目的毫无联系。看起来往往像是工程师首先立起一个适合建筑物内在要求的结构，然后从一本论“历史风格”的范本中找出一种装饰形式，在建筑物立面上粉饰一点“**艺术**”。出人意料的是大多数建筑家竟有那么多年一直对这种程序感到满足。因为公众需要那些圆柱、半柱、腰线和线脚，那些建筑家就供应给他们。但是在十九世纪即将结束时，越来越多的人意识到这个风气荒唐可笑。特别是在英国，批评家和艺术家对于工业革命造成的手工技艺普遍衰落的现象感到伤心，讨厌看那些根据一度有其意义和价值的装饰品仿制的廉价、俗气的机制装饰品。约翰·拉斯金和威廉·莫里斯[William Morris]那样一些人梦想彻底改革工艺美术，用认真的富有意义的手工艺去代替廉价的大批生产。他们的批评有广泛的影响，尽管他们所提倡的简陋的手工艺在现代的环境中已被证明是最大的奢侈。他们的宣传不可能废止工业大生产，但却有助于人们看清他们提出的问题，使更多的人爱好真实、单纯和“家制”产品。

拉斯金和莫里斯本来还指望通过恢复中世纪的情况使艺术获得新生。但是许多艺术家看到那是办不到的。他们渴望立足于对设计和各种材料自身潜力有新感受。去创造一

种“新艺术”。于是在十九世纪九十年代举起了这面新艺术，即 Art Nouveau①的旗帜。建筑家采用新型材料和新型装饰进行建筑实验。希腊柱式本是从原始的木头结构发展而来的（见 40 页），从文艺复兴时期以后建筑装饰业 -直用作开业的家当（见 123 页 136 页）。几乎未被注意，在火车站和工业建筑中已经创始了一种使用铁和玻璃的新建筑墨守旧的建筑法成规，那么东方能不能提供一套新图形和新观念呢？

在比利时建筑家维克托·霍尔塔 [Victor Horta]（1861—1947）的设计方案的背后一定隐含着上述推理，他的设计一出世就获得成功。霍尔塔从日本艺术中学会放弃对称构图，学会欣赏我们记忆之中的东方艺术所具有的弯曲弧线的效果（见 78—80 页）。但他并不仅仅模仿，他把那些线条移植到跟现代要求十分相宜的铁结构之中（图 351）。从布鲁内莱斯基以后，这还是第一次给欧洲建筑者提出一种全新的风格。难怪这些发明创造会被归入新艺术运动之中。

这样自我意识到“风格”、这样盼望日本能够帮助欧洲摆脱绝境的并不只限于建筑方面。我们还记得惠斯勒在英国是多么顽强地为这些观念而斗争，他坚持认为在设计中微妙的和谐无比重要。虽然他曾跟拉斯金意见抵触（见 298 页），但这两位死对头对新艺术运动在装饰艺术中获得的胜利都有贡献。唯美主义运动不能容忍那些只管讲故事不管印张效果的印刷粗劣的书籍和插图。这一运动的宠儿是一位年轻的奇才奥布里·比亚兹莱 [Aubrey Beardsley]（1872—1898），他以绝妙的黑白插图（图 352）在整个欧洲一跃成



352. 比亚兹莱：奥斯卡·王尔德《莎乐美》插图。1894 年出版。



353. 图卢兹—洛特雷克：招贴画。彩色石版画。1892 年。

名，他的插图大大得益于惠斯勒和日本版画。在法国，德加的一位天才的追随者亨利·德·图卢兹—洛特雷克［Henri de Toulouse-Lautrec］（1864—1901）在招贴画的新艺术之中运用类似的简洁手段（图 353）。他也是从日本版画中认识到，如果为了大胆简化而牺牲立体造型和其他细节，一幅画就能够变得怎样大为动人。这是不易忘怀的教训。新艺术运动有意摆脱西方传统，它获得成功就是一个征兆，说明在对所学的常规俗套感到厌烦的那些建筑家和设计家中间产生了一种骚动。

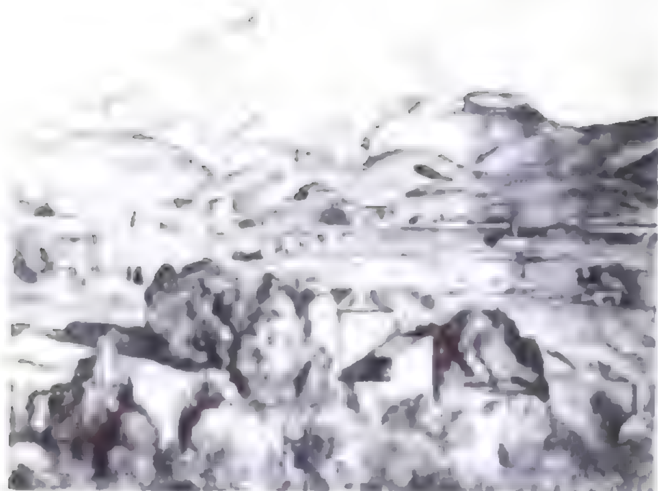
十九世纪末，青年艺术家对十九世纪的绘画成就产生了不舒服、不满意的感觉，这一点较难理解。可是重要的是我们应该了解它的根源，因为今天通称“现代艺术”的各种运动正是由于这种感觉而产生的。有些人可能认为印象主义者是第一批现代派，因为印象主义者不承认学院里教授的一些绘画规则。然而最好还是记住，印象主义者的艺术目标跟文艺复兴时期发现自然以来建立的艺术传统并无二致。他们也想把自然画成我们看见的样子，他们跟保守派艺术家的争论在艺术目标方面少，在达到艺术目标的手段方面多。他们探索色彩的反射，实验粗放的笔法效果，目的是更完美地复制视觉印象。事实上，直到出现印象主义，才完全彻底地征服了自然，呈现在画家眼前的东西才样样可以作为绘画的母题，现实世界的各个方面才都成为值得艺术家研究的对象。大概正是由于他们的方法获得了这个完全胜利，一些艺术家才不肯贸然予以接受。有那么片刻时间，以描摹视觉印象为目的的艺术好象已经解决了它的全部问题，仿佛再进一步追求那些目标也将毫无所获。

但是我们知道，在艺术中，只要一个问题得到解决，就会有一大堆新问题来代替它。大概第一个对那些新问题的性质有明确感觉的仍然属于印象主义艺术家那一代。他是保罗·塞尚［Paul Cézanne］（1839—1906），只比马内小 7 岁，比雷诺阿还大两岁。塞尚年轻时参加过印象主义画展，但是他十分讨厌当时对他们的态度，所以归隐于故乡埃克斯［Aix］，在那里研究他的艺术中的问题，没有被批评家的叫喊所打扰。他家境富裕有闲，有固定不变的习性，也不必给他的画找买主糊口。这样，他就能以毕生的精力解决他给自己提出的艺术问题，并且能把最严格的标准运用于他自己的作品之中。外表上他过着安定、闲散的生活，实际他却一直热情地奋斗，力求在他的画中达到他所追求的艺术完美的理想。他根本不喜欢谈理论，但是当他在几个赞赏者中间名声渐起时，他的确有时打算用寥寥数语向他们说明他打算做什么。传闻他有一段议论说明他的目的是画出“自然中的普森式画面”［Poussin from nature］②。他的意思是说，像普森那样一些前辈古曲名家的作品已经达到了奇妙的平衡和完美③。像普森的《甚至在阿卡迪亚也有我》（见 220 页，图 253）那样一幅画表现了一个美丽的和谐图案，画中的形状似乎彼此呼应。我们觉得样样东西各得其所，毫不轻率，毫不含糊。每一个形象都鲜明突出，人们可以把它想象成稳定、坚实的人体。整个画面自然单纯，显得静穆安宁。塞尚追求的目标就是具有这种宏伟、平静性质的艺术。但是他认为再用普森的方法已经不能如愿以偿。前辈名家毕竟是花费了巨大的代价才取得了那种平衡和坚实的效果的。他们认为并不一定要遵重他们眼前看见的自然面貌。相反，他们是在画中安排了一些通过研究古典作品而学到的形状。连他们获得空间感和立体感的手段，也是运用固定的传统规则，而不是重新观察每一个物体。塞尚同意他的印象主义朋友们的意见，认为这些学院式的方法是违反自然

的。他赞赏在色彩和造型领域的新发现；他也想向他的印象投降，画他看见的那些形状和色彩，不画他知道的和学到的东西。但是他对绘画所采取的方向感到不安：印象主义者确是描绘"自然"的真正大师，但是那样做确实毫无欠缺了吗？那追求和谐设计的努力，那昔日第一流名画特有的坚实的单纯性和完美的平衡感等成就都在哪里呢？绘画的任务是描绘"自然中的"东西，要使用印象主义艺术家那些新发现，但却要重现标志着普森艺术特点的秩序感和必然感。

对艺术来说，这个问题本身并不是新问题。我们还记得意大利十五世纪征服自然和发明透视法曾经危及中世纪绘画作品的清楚布局，产生了只有拉斐尔那一代人才能解决的问题。现在同样的问题又在一个不同的发展阶段上重复出现。印象主义者把坚实的轮廓线解体于闪烁的光线之中，并且发现了色影，这就又提出了一个新问题：怎样才能既保留这些新成就又不损害画面的清晰和秩序？简单些讲，问题就是：印象主义的画光辉夺目，但是凌乱不整。塞尚厌恶凌乱。可是正如他不想重新使用"组配的"风景画去求取和谐的设计，他也不想重新使用学院派的素描和明暗程式去制造立体感。他在考虑正确用色时，面临一个更迫切的问题。跟他渴望清楚的图案一样，塞尚也渴望强烈、浓重的色彩。我们还记得中世纪的艺术家（见 99—100 页）能够随心所欲地满足这个愿望，因为他们不必尊重事物的实际面貌。然而当年艺术重新走上观察自然的道路时，中世纪的彩色玻璃和书籍插图那种纯净、闪光的色彩就已经让位于柔和的混合色调，威尼斯（见 179 页）和荷兰（见 237 页）的最伟大的画家就是使用那些色调表现出光线和大气。印象主义者已经不再在调色板上调和颜色，而是把颜色一点一点、一道一道地分别涂到画布上描绘"户外"场面的种种闪烁的光线反射。他们画的画在色调上比前人画的要明亮得多，但是其结果还不能使塞尚满意。他想表现出在南方天气中大自然的丰富、完整的色调。但是他发现，简单地走老路使用纯粹的原色去画出画面上整块整块的区域，就损害了画面的真实感。用这种手法画出的画好像平面图案，不能使人产生景深感，这样，塞尚似乎已经陷入矛盾的重围之中。他既打算绝对忠实于他在自然面前的感官印象，又打算像他所说的那样，使"印象主义成为某种更坚实、更持久的东西，像博物馆里的艺术"④，这两个愿望似乎相互抵触。难怪他经常濒临绝望的地步，难怪他拼命地作画，一刻不停地去实验。真正的奇迹是他成功了，他在画中获得了显然不可能获得的东西。如果艺术是一桩计算工作，就不会出现那种奇迹；然而艺术当然不是计算。使艺术家如此发愁的那种平衡与和谐跟机械的平衡不一样，它会突然"出现"，却没有一个人完全了解它的来龙去脉。论述塞尚的艺术奥秘的文章已有许许多多，对他的意图和成就提出了各种各样的解释。但是那些解释还很不成熟；甚至有时听起来自相矛盾。但是，即使我们对那些批评家的论述很不耐烦，却永远有画来使我们信服。这里跟其他各处一样，最好的建议永远是"去看原画"。

不过，即使是我们的插图，最低限度也还能部分地表现出塞尚取得的巨大成功。这是法国南部圣维克托山［Mont Sainte—Victoire］的风景（图 354），它浸沐在光线中，然而稳定、坚实。它呈现了清楚的图案，但又使人感觉到有巨大的深度和距离。塞尚标示出位于中央的旱桥和道路的水平线和前景房屋的垂直线，这种方式有一种秩序感和恬静感，但是我们并不感觉到那是塞尚强加给自然的一种秩序。甚至他的笔触也安排得跟画



354. 塞尚：从贝尔维所见的圣维克托山。约 1885 年。梅里恩，宾夕法尼亚州，巴恩斯基金会。

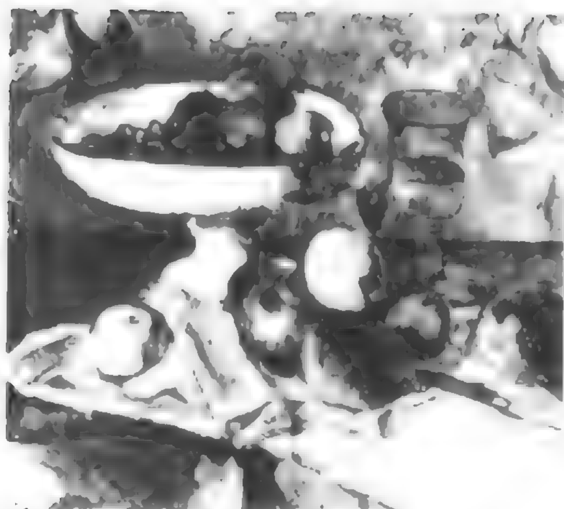


355. 塞尚：画家妻子肖像。约 1885 年。费城，H·P·麦基尔亨尼收藏。



356. 塞尚：普罗旺斯的石山。约 1886 年。伦敦，国立美术馆。

面的主要线条一致，加强了画面的自然的和谐感。塞尚无须借助于勾画轮廓线就能改变笔触的方向，这种方式也能在我们的图 356 中看到，图中表现了艺术家是多么有意识地强调前景中岩石的坚实的实体形状，借以消除上半幅画中本来可能出现的平面图案的扁平效果。塞尚画的他妻子的奇妙肖像（图 355）表现出他一心注意简单的、轮廓分明的形状多么有助于画面给人平稳和沉静的感觉。跟这样平静的名作相比，像马内的莫奈肖像（见 291 页，图 336）那样一些印象主义作品往往看起来纯属机智的即兴之作。



357. 塞尚：静物。约1878年。巴黎，勒孔特藏品。



358. 修拉：库尔波伏瓦之桥。1886年。伦敦，考陶尔德学院附属美术馆。

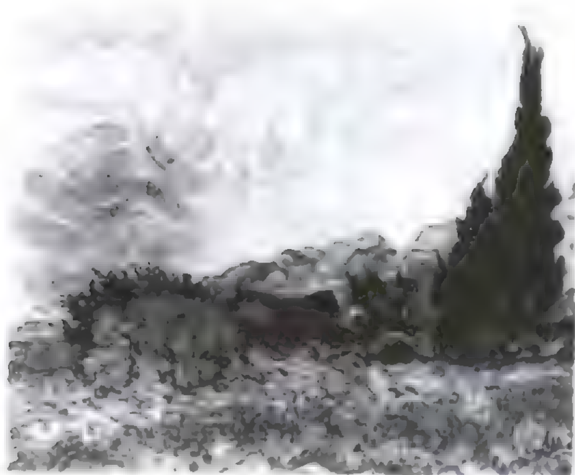
应当承认，塞尚有些画并不这么容易理解。像图357那样一幅静物画，从插图中看可能没有多大成功的希望。如果我们把它跟十七世纪荷兰名家卡尔夫（见240页，图278）对类似题材的把握十足的画法作一比较，它显得多么拙劣啊！水果盘画得那么笨拙，它的底座甚至还没有放在当中。桌子不仅从左向右倾斜，看起来还仿佛向前倾斜。那位荷兰名家在描绘柔软蓬松的表皮时表现十分出色，而塞尚画的则是色点的杂凑之物，使得餐巾看起来仿佛是用锡箔制成的。难怪塞尚的画最初被嘲笑为可悲的胡涂乱抹。但是不难看出造成外观笨拙的原因何在。塞尚已经不再把任何传统画法看成理所当然的画法。他已经决心从涂抹开始，仿佛在他以前根本没有绘画这回事。那位荷兰名家画静物画是为了显示他的惊人的艺术绝技；而塞尚选择他的母题是研究他想解决的一些特殊问题。我们知道他沉迷于色彩跟造型的关系，像苹果那样具有鲜艳色彩的圆形实体就是探究这个问题的一个理想的母题。我们知道他对做出平衡的设计很感兴趣，这就是他要把水果盘向左延伸去填补空白的原因所在。因为他想研究在相互关联的情况下桌子上各个物体的形状，所以他就把桌子向前倾斜，使它们都能被看到。这个例子大概能够表明塞尚是怎样成为“现代艺术”之父的。他力求获得深度感但不牺牲色彩的鲜艳性，力求获得有秩序的布局但不牺牲深度感，在他这一切奋斗和探索之中，如果有必要的话，有一点他是准备牺牲的，亦即传统的轮廓的“正确性”。他并不是一心要歪曲自然；但是，如果能够帮助他达到向往的效果，他是不大在乎某个局部细节是否变形的。他对布鲁内莱斯基发明的“直线透视”⑤并不过分地重视，发现有碍他工作时，就把它抛开。当初发明那科学透视法毕竟是要帮助画家制造空间的错觉——像马萨乔在圣玛丽亚·诺韦拉教堂的壁画中所画的那样（见125页，图153）。塞尚不是打算制造一种错觉。他是想表现坚实感和深度感，而且他发现他放弃符合程式的素描法就能达到目的。他几乎没有意识到：这个无视“正确素描”的实例竟会引起艺术中的山崩地裂。

在塞尚摸索着对印象主义手法和画面有秩序的要求进行调和的时候，一位年岁小得多的艺术家乔治·修拉［Georges Seurat］（1859——1891）却几乎把这个问题当作数学方

程式来着手解决。他从印象主义绘画方法出发，研究色彩视觉的科学理论，决定用非混合色［unbroken colour］⑥的规则小点像镶嵌画一样组成他的画。他指望这就能使色彩在眼睛里（或者更确切地说是在头脑里）混合起来，而不失去强度和明度。但是这一种被叫作点彩法［pointillism］⑦的技术是一种极端措施，它去掉了所有的轮廓，把每一个形状都分解成彩色小点构成的区域，自然使形象难以辨识。于是，修拉不得不设法补救他的绘画技术的复杂性，对形象进行根本的简化，比塞尚所曾设想的一切还要简单（图358)。修拉强调直线和水平线，几乎有埃及艺术风味，这使他越来越远地离开了忠实地描绘自然面貌的道路，走向探索有趣的、富有表现力的图案的道路。

1888年冬天，修拉在巴黎引起人们的注意，塞尚在埃克斯的隐居地埋头工作，这时一位热情的荷兰青年离开巴黎，到法国南部去找南方的强烈的光线和色彩，他是文森特·凡·高［Vincent van Gogh］。凡·高1853年生于荷兰，是一位牧师的儿子。他深深地信仰宗教，在英国，还在比利时矿工中间，当过俗人传教师。他对米莱的艺术（见284页）和它的社会寓意深有所感，决定自己也当个画家。他有个弟弟叫提奥［Theo］，在一家艺术商店工作，把他介绍给印象派画家。他这个弟弟很不寻常，虽然自己很贫穷，但却总是慷慨地帮助哥哥文森特，甚至资助他去法国南部的阿尔［Arles］。文森特指望能在那里专心致志地工作几年，有朝一日他就能卖掉他的画，报答慷慨大方的弟弟。文森特在阿尔选择了一个僻静的地方住下来，他在寄给提奥的信中，写下了他的全部想法和希望，读起来好像一本连续的日记。这些信件出自一位几乎是自学的寒微的艺术家之手，他根本不知道他会享有盛名；那些信件是全部文学作品中最使人感动和最使人振奋的作品之一，我们能够从中感觉到艺术家的使命感，他的奋斗和胜利，他的极端孤独和渴望友好，而且我们意识到他在以无比的热情极为紧张地工作着。不到一年，1888年12月他身体垮了，得了精神病。1889年5月，他进入精神病院，但是还有清醒的时候，可以继续作画。凡·高痛苦地挣扎着又持续了十四个月，1890年7月凡·高结束了自己的生命——跟拉斐尔一样，死去时37岁，他的画家生涯还没有超过十年；他的成名之作是在三年之中画成的，那三年时间还夹杂有病危和绝望的时期。今天大多数人都知道其中的一些画；他的向日葵、空椅子、柏树和一些肖像画用彩色版复制出来，到处流传，在许多简朴的房屋里都能见到。这正是凡·高所希望的结果。他想让他的画具有他激赏的日本彩色版画那种直接而强烈的效果（见294——295页），他渴望创造一种淳真的艺术，不仅要吸引富有的鉴赏家，还要能给予所有的人快乐和安慰。然而事情并不仅此而已。复制品都不是尽善尽美的。廉价的复制品使凡·高的画看起来比原画要粗糙，人们有时可能会厌烦。一旦发生这种情况，就到凡·高的原作前面去，看看即使在使用最强烈的效果时他画得仍是多么微妙，多么深思熟虑．就会有全然意外的感觉。

事实是，凡·高也从印象主义方法和修拉的点彩法中吸取了教益。他喜欢用纯色点划的绘画技术，但在他手中，这种绘画技术已经跟那些巴黎艺术家所设想的大不相同。凡·高使用一道一道的笔触，不仅使色彩化整为零，而且传达了他自己的激情。他从阿尔写出的一封信中描述了他灵感涌现时的状态，“感情有时非常强烈，使人简直不知道自己是在工作……笔划接续联贯而来，好像一段话或一封信中的词语一样”⑧。这个比喻再清楚不过了。在那种时刻，他作画有如别人写文章。正如一页手稿一样，纸上留下的



359. 凡·高：阿尔附近的柏树景色。1899 年，伦敦，国立美术馆。



360. 凡·高：圣马里风光，素描，1888 年，瑞士，温特图尔，奥斯卡·赖因哈特藏品。



361. 凡·高：画家在阿尔的卧室。1889 年，巴黎，罗浮宫。

笔迹表现出作者的某种态度，我们可以本能地感觉到一封信是在强烈的感情驱使之下写成的——凡·高的笔触也能告诉我们他的一些心理状态，在他之前还没有任何艺术家曾

经那样始终一贯、那样卓有成效地使用这种手段。我们记得在较早的画中，在廷托雷托（见202页，图234）、哈尔斯（见231页，图268）和马内（见291页，图336）的作品中，有大胆、粗放的笔法，但是在那些作品中，它是表现艺术家的绝妙的技艺、他的敏捷的知觉和他呈现出一个景象的魔力。在凡·高的作品中，它是帮助表现艺术家的振奋的心情。凡·高喜欢画一些能给这个新手段充分天地的物体和场面，他画的母题不仅能用画笔涂色，而且能勾线，还能象一个作者强调词语一样把色彩涂厚。所以，在画家中，凡·高第一个发现了断株残茬、灌木树篱和庄稼地之美，发现了多节的橄榄树枝和深色的火焰般的柏树的形状之美（图359）。

凡·高处于那样一种创作狂热的冲动之中，不仅要去画光芒四射的太阳（图360），而且还要去画简陋、平静、家常所见的东西，还没有一个人认为那些东西值得艺术家注意。他画下了他在阿尔的狭窄居室（图361），他在给兄弟写的信中很好地说明了他这幅画的创作意图：

> 我头脑里有个新想法，这里就是新想法的梗概……这一次所想的恰恰就是我的卧室，但是在这里色彩要包办一切了，通过色彩的单纯化给予事物更为宏伟的风格，这里色彩要给人休息或睡眠的总体感觉。一句话，观看这幅画应该让脑力得到休息，或者更确切些，让想象得到休息。
>
> 墙壁是淡紫罗兰色。地面是红砖色。床和椅子的木头是鲜奶油般的黄色，被单和枕头是淡淡的发绿的柠檬色。床单是大红色。窗子是绿色。梳洗台是橙色，水盆是蓝色。门是淡紫色。
>
> 全部如上——这间窗板关闭的屋子里别无他物了。家具的粗线条也必须表现出绝对的休息。墙上有肖像，还有镜子、毛巾和一些衣服。
>
> 画框——因为画中毫无白色——将是白色。这是作为对我被迫休息一事的报复。
>
> 我又要整天画这幅画了，但是你看得出这个构思多么简单。不用明暗和投影。用自由的平涂淡彩来画，象日本版画一样……⑨

显然，凡·高的重点不是关心正确的表现方法。他用色彩和形状来表达出自己对所画的东西的感觉和希望别人产生的感觉。他不大注意他所谓的“立体的真实”，即大自然的照相式的精确图画。只要符合他的目标，他就夸张甚至改变事物的外形。这样，他通过一条不同的道路走到一个路口，跟同一年代里塞尚发现自己走到的地方相似，两个人都采取了重要的一步，有意识地抛弃“模仿自然”的绘画目标。当然他们所持的理由不同。塞尚画静物时，是想探索形状和色彩的关系，至于“正确的透视法”的使用，则以他的特殊实验所需要的程度为限。凡·高想使他的画表现他的感受，如果改变形状能够帮助他达到目的，他就改变形状。他们两个人都走到了这一步，但无意推翻过去的艺术标准。他们并不摆出“革命者”的姿态；他们不想惊骇那些洋洋自得的批评家。事实上，他们两个人几乎都已不再指望别人注意他们的画——他们要画下去只是因为他们不能不画。

1888年在法国南部还能见到第三位艺术家，他就是保罗·高更［Paul Gauguin］

(1848—1903)，他的情况就跟前面两个人很不相同。凡·高非常渴望友好；他梦想有一个象英国的前拉斐尔派所建立的那种艺术家兄弟会（见 286 页），他说服了年长 5 岁的高更与他在阿尔合伙。高更这个人跟凡·高大不一样，他根本不像凡·高那样谦卑，也没有他的使命感。相反，他很自豪，雄心勃勃。但是两个人之间仍有一些共同之处。高更跟凡·高一样，也是年岁较大才开始作画的（他过去是富有的证券经纪人）；而且也像凡·高那样，几乎是自学。但是两个人的友谊关系却以不幸而告终。凡·高在发疯时打了高更，高更就跑到巴黎去了。两年后，高更索性离开欧洲，到了众所周知的"南太平洋诸岛"，在塔希提岛［Tahiti］上寻求简朴的生活。因为他已经越来越相信艺术处于华而不实的危险之中，欧洲已经积累起来的全部聪明和知识剥夺了人的最高天资——感情的力量和强度，以及直接表现感情的方式。

当然高更不是第一个对文明产生这些疑虑的艺术家。自从艺术家自觉地意识到"风格"以后，他们就感觉传统程式不可相信，讨厌单纯的技巧。他们渴望着一种不是由可以学会的诀窍组成的艺术，渴望着这么一种风格，使它绝不仅属风格，而是跟人的激情相似的某种强有力的东西。德拉克洛瓦到过阿尔及尔，去寻求强烈的色彩和无拘的生活（见 284 页）。英国的前拉斐尔派希望从"信仰时代"的未遭破坏的艺术中找到那种直率性和单纯性。印象主义者赞赏日本人的作品，但是他们自己的艺术跟高更渴望的强烈而单纯的艺术比较起来，就显得矫饰。高更最初研究农民的艺术，但农民的艺术吸引他的时间不长。他不得不离开欧洲。作为一个成员生活在南太平洋的土著人中间，自寻出路。他从那里带回欧洲的一些作品甚至使他从前的一些朋友都感到迷惑不解。那些作品看起来非常粗野，非常原始。而那恰恰是高更所需要的。他对自己被称为"野蛮人"很自豪，连他的色彩和素描法也是"野蛮的"，用以正确地表现他逐渐赞赏的塔希提岛的纯真的自然之子。今天再来看那些画中的一幅（图 362），我们也许不大能重新体会这种心情；我



362. 高更："白日梦"。1897 年。伦敦，考陶尔德学院附属美术馆。

们已经习惯于远远比它“粗野”的艺术了。然而还是不难看出高更奏出了新声。不仅他画的题材奇特而有异国情调，他还试图进入土著的精神境界，像他们那样观看事物。他研究土著工匠的手法，经常把他们的作品画入他的画中。他力求使他自己画的土著肖像跟当地那种“原始”⑩艺术协调一致。所以他简化了形象的轮廓，也不怕使用大片强烈的色彩。跟塞尚不同，他不在乎那些简化的形状和配色会不会使他的画看起来平面化。当他认为有助于描绘那些土著的高度纯真时，他乐于不考虑西方艺术的古老问题。他也许并不总能完全成功地达到他向往的直率和单纯的效果。但是他渴望达到那一目标，跟塞尚渴望新的和谐、凡·高渴望新的寓意那样热情和真诚，因为高更也是把他的生命奉献给了他的理想。他觉得自己在欧洲没有被人理解，决心回到南太平洋诸岛，永远住在那里。他孤独而失望地度过了几年以后，因体弱和贫困，死在那里。

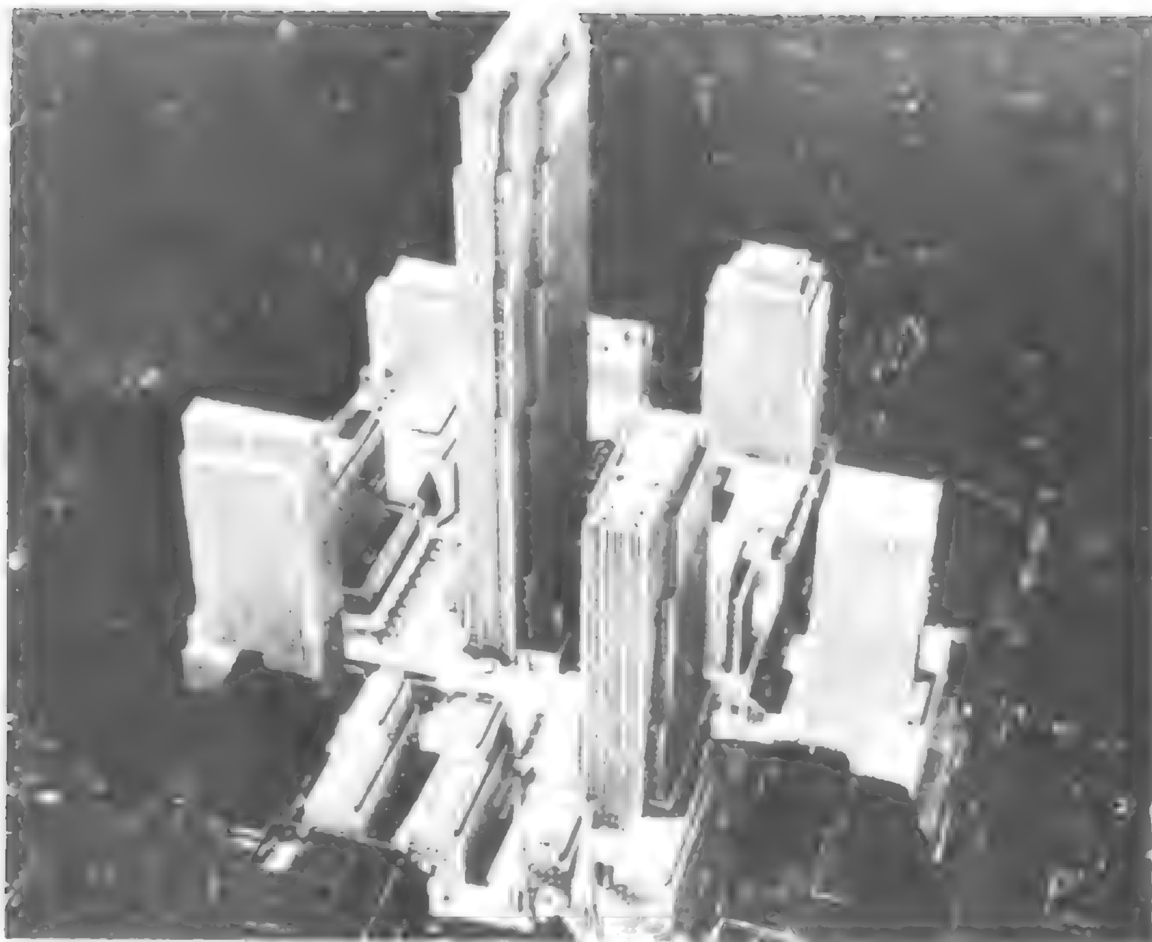
塞尚、凡·高和高更三个人极为孤独，他们持续不断地工作，但没有什么指望会被人理解。然而已有越来越多的年轻的一代艺术家看到了他们三个人如此强烈地意识到的那些艺术问题，他们从自己在艺术学校学到的技艺中得不到满足。他们已经学会了怎样表现自然，怎样正确地做素描，怎样用色和用笔，他们甚至已经吸取了印象主义革命的教益，精于表现阳光和空气的闪烁颤动。有些伟大的艺术家确实坚持走这条道路，在印象主义仍然遭受很大阻力的国家里为那些新方法而斗争。可是有少数人觉得一旦原则被承认，斗争获得胜利，他们就有一种空虚感。他们也感觉到在按照我们实际眼见的样子去描绘自然的一切努力之中，有些东西在艺术中已经看不到了，那就是他们拼命恢复的一些东西。我们记得塞尚感觉到失去的是秩序感和平衡感，感觉到因为印象主义者专心于飞逝的瞬间，使得他们忽视自然的坚实和持久的形状。凡·高感觉到，由于屈服于他们的视觉印象，由于除了光线和色彩的光学性质以外别无所求，艺术就处于失去强烈性和激情的危险之中，只有依靠那种强烈性和激情，艺术家才能向他的同伴们表现他的感受。最后，高更就完全不满意他所看到的那种生活和艺术了，他渴望某种更单纯、更直率的东西，指望能在原始部落中有所发现。我们所称的现代艺术就萌芽于这些不满意的感觉之中；这三位画家已经摸索过的那些解决办法就成为现代艺术中三次运动的理想典范。塞尚的办法最后导向起源于法国的立体主义［Cubism］；凡·高的办法导向主要在德国引起反响的表现主义［Expressionism］；高更的办法则导向各种形式的原始主义［Primitivism］。无论这些运动乍一看显得多么“疯狂”，今天已不难看到它们始终如一，都是企图打开艺术家发现自己所处的僵持局面。



363. 画向日葵的凡·高。高更画。1888年。阿姆斯特丹，市立博物馆。

第二十七章 实验性美术

二十世纪前半叶



364. 现代建筑工程的风格：洛克菲勒中心。莱因哈德和霍夫迈斯特；科贝特，哈里森和麦克默里；胡德和富尤；哈里森和富尤等建筑师共同设计。1933 年完成。

在谈“现代艺术”时，人们通常的想象是，那种艺术类型已经跟过去的传统彻底决裂，而且在试图从事以前的艺术家未曾梦想过的事情。有些人喜欢进步的观念，认为艺术也必须跟上时代的步伐。另外一些人则比较喜欢“美好的往昔”的口号，认为现代艺术一无是处。然而我们已经看到情况实际上并不这么简单，现代艺术跟过去的艺术一样，它的出现是对一些明确的问题的反应。哀叹传统中断的人就不得不回到 1789 年法国革命以前，可是很少有人还会认为有这种可能性。正如我们知道的，正是在那时，艺术家已经自觉地意识到风格，而且已经开始实验和开展一些新运动，那些运动通常总要提出一个新的“主义”作为战斗口号。很奇怪，恰恰是在受害于普遍的语言淆乱①最深的那一艺术分支，最为成功地创造了一种持久的新风格；现代建筑姗姗来迟，但是它的原理现在已经牢固地生根立足，很少有人还会去兴师问难。我们记得，为了探索出一种建筑和



365. 没有“风格”的住宅：费尔奥克大街 540 号，橡树园，伊利诺斯州。弗兰克·芳埃德·赖特设计。1902 年。

装饰的新风格，进行了新艺术的实验，实验中采用的铁结构这种新的技术前景，仍然是跟滑稽的装饰相结合的（图 351）。但是二十世纪的建筑并不是将要从那些创新实验之中产生。未来是属于当时那些决心从头做起的人，他们避免这样一心一意地注意风格或装饰，不斤斤于创新还是守旧。最年轻的建筑家并不坚持建筑是一种“美的艺术”的观念，完全抛弃装饰，打算根据建筑的目的来重新看待自己的任务。

这种新态度在世界的几个地方都有所反映，但是没有一个地方像美国那样始终如一；在美国，技术进展所受到的传统重压的束缚要少得多。当然，芝加哥建造的高层建筑跟其上覆盖着的欧洲范本中的装饰品不相协调，这是赫然在目的②。但是一个建筑家要想说服他的顾主接受一座全然打破常规的房舍，却需要有强大的毅力和坚定的信念。那些建筑家中最成功的是美国的弗兰克·芳埃德·赖特 [Frank Lloyd Wright]（1869—1959）。他看到在一所房层中要紧的是房间，而不是建筑立面。如果房屋内部宽敞，设计良好，符合主人的要求，它的外观就一定也能被接受③。在我们看来，这可能不是什么革命性的观点，然而实际情况却恰恰相反，因为它引导赖特抛弃了占老的建筑程式，特别是传统中要求的严格对称。图 365 是赖特设计的第一批房层中的一座，在芝加哥的一个富裕的郊区。他已经清除掉所有的普通装饰附件、线脚和檐口，而且房屋建造得完全符合设计图。可是赖特并没有把自己看成一个工程师。他相信他所谓的“有机建筑”[Organic Architecture] 观念，他的意思是，一所房层必须像一个有生命的有机体一样，从人们的需要和地区的特点中产生④。

在那时，工程师们的一些主张开始提得更有力、更诱人了，而赖特却不肯接受那些讲法，对此我们就更加感到难能可贵。因为，如果莫理斯当初的想法正确，机器绝对不

能成功地跟人的手工制品争胜，那么出路显然就是弄清机器能够做什么，按照机器的能力调整我们的设计。

在一些人看来，这一原则似乎要不得，它有伤趣味和风雅。去掉一切装饰品，现代建筑家事实上就跟许许多多世纪以来的传统决裂了。从布鲁内莱斯基时代以来发展起来的一套臆定的“柱式”系统全部被抛在一边，密如蛛网的虚伪的线脚、旋涡纹和半柱全部被去掉。人们最初见到那些房层时，觉得它们看起来赤裸裸的，一丝不挂，不可容忍。但是我们现在都已经习惯于这种外形了，已经能够欣赏现代工程风格的清楚的轮廓和简单的形式（图 364）。我们在趣味方面的这一革命要归功于几个先驱者，他们最初使用现代建筑材料做实验时，经常招致耻笑和敌视。图 366 就是一座引起反对还是支持现代建筑之争的宣传风暴的实验性建筑物。这是德绍市［Dessau］的包豪斯［Bauhaus］⑤校舍，是德国的沃尔特·格罗皮乌斯［Walter Gropius］（1883—1969）建造的一所建筑学校，后来被纳粹党徒关闭取缔。建造这座建筑物是要证明艺术和工程不必像十九世纪那样相互疏远；恰恰相反，它们能够相互助益。这所学校里的学生参与设计建筑物和附设装置。他们受到鼓励去发挥想象，大胆实验，然而却绝对不要忽视设计应该为之服务的目的。就是这所学校，首先发明了我们日常使用的钢管坐椅和类似的家具。包豪斯所提倡的理论有时被概括为“功能主义”［functionalism］⑥的口号——其宗旨是，只要设计的东西符合它的目的，美的问题就可以随它去，不必操心。这一信条当然大有道理。至少它帮助我们摆脱了无用乏味的花饰，十九世纪的艺术观念曾经用那些花饰把我们的城市和房层搅得乱七八糟。但是所有的口号都一样，这个口号实际上也难免过分简化：无疑有一些东西功能不差，可是相当难看，至少也是貌不出众。功能主义风格的最佳作品之所以美，不仅由于它们刚巧适合它们的功能，还由于它们是由富有机智和鉴赏力的人设计的：那些人知道怎样使建筑物不仅符合目的，而且看起来“合适”。为了发现那些和谐形式的奥秘所在，就需要做大量实验，反复摸索。建筑家必须用不同的比例和不同的材料放手进行实验。尽管有一些实验也许把他们引入绝路，但是获得和经验却未必毫无可取之处。艺术家们谁也不能永远“求稳持重”，而最重要的却莫过于认识到即使是那些明显出格或古怪的实验，也曾在我们今天几乎已经看作理所当然的一些新设计的发展过程中起过作用。



366. 包豪斯校舍，德绍（德国）。瓦尔特·格罗皮乌斯设计。1923 年。

在建筑中，人们普遍承认大胆的发明和革新的价值，但是很少有人认识到在绘画和雕刻中情况相似。许多人不喜欢他们所谓的“这极端现代化的玩艺儿”，一旦他们知道了那些东西有多少已经进入他们生活之中、并且帮助他们改变了趣味和爱好，将会大吃一惊。极端现代化的造反者在绘画中创造出的形状和配色已经成为商业艺术的普通的开业家当；当我们在招贴画、杂志封面和纺织品上见到它们的时候，并不觉得有什么不顺眼之处。甚至不妨说现代艺术已具有一种新的功能，可以作为实验场所去试验形状和图案的新型组合方式。

但是，画家应该拿什么做实验，而他又为什么不能满足于在自然面前坐下来尽其所能去描绘它呢？答案似乎是，因为艺术家已经发现了他们应该“画其所见”这个简单的要求是自相矛盾的，所以艺术已经莫知所从。这种讲法听起来好像是现代艺术家和批评家捉弄久受其苦的公众时喜欢使用的那些悖论之一；但是，从本书的开端一直读到现在的人，对这一点就应该不难理解。我们记得原始艺术家的习惯作法，例如他们怎样用简单的形状去构成一张面孔，而不是描摹一张实际的面孔（见23页，图26）；我们还经常回顾埃及人，以及他们在一幅画中表现他们所知而非表现他们所见的手法。希腊和罗马艺术赋予那些图式化的形状以生气；中世纪艺术接着使用它们来讲述神圣的故事；中国艺术使用它们来沉思冥想。这些场合都不要求艺术家去“画其所见”。直到文艺复兴时期才开始形成“画其所见”的观念。最初，似乎一帆风顺。科学透视法，“渐隐法”，威尼斯派色彩，运动和表情，它们一起丰富了艺术家表现周围世界的手段。然而每一代人都发现仍然有意料之外的“反抗之处”，那是习俗程式的堡垒，驱使艺术家运用其所学的形状，而非画其实际所见。十九世纪的造反者打算把那些程式全部清除出去；问题一一得到解决，直到最后印象主义者宣布他们的方法可以帮助他们把视觉所见以“科学的准确性”描绘在画布上。

根据这种理论所作的画是相当引人入胜的艺术作品，但是我们不应该因此就无视一个事实：他们立足的观念只有一半是真理。从那时以来，我们已经越来越认识到我们永远不能把所见和所知整整齐齐地一分为二。一个人生下来是目盲的，后来才有视力，他必须学习观看东西。进行一些自我限制和自我观察，我们自己就能发现我们所谓的所见，其色彩和形状毫无例外都来自我们对所见之物的知识（或信念）。一旦二者有了出入，这一点就变得十分明显了。我们在看东西时偶尔会出现差错，例如，我们有时看到近在眼前的微小物体仿佛是地平线上的一座大山，一张抖动的纸仿佛是一只鸟。一旦我们知道自己看错了，就再也不能看到原先看见的那个样子了。如果我们要把那个物体画下来，那么在我们发现事实真相之前和之后两种表现方法之中，使用的形状和色彩必定不会相同。事实上，我们拿起铅笔动手一勾画，消极地服从于我们所谓的感官印象这整个想法实际就是荒廖的了。如果我们从窗户向外看，我们看到的窗外的景象可以有一千种不同的方式。哪一个是我们的感官印象呢？然而我们却必须做出选择；我们必须从某处着手；我们必须用街道对面的房层和房层前面的树木构成某一幅图画。无论怎样做，我们总是不能不从某种有如“程式的”线条或形状之类的东西下手⑦。在我们内心的“埃及人”本性⑧可以被压抑，但是绝对不能被彻底摧毁。

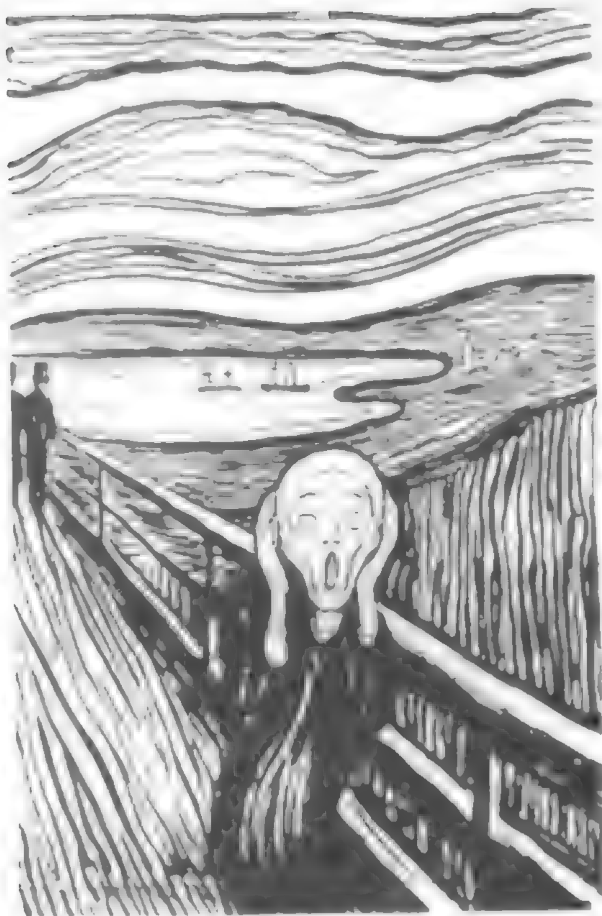
我认为这就是意图追随和超越印象主义者的那一代人隐约感觉到的困难，最后促使

他们抛弃了整个西方传统。因为既然"埃及人"或小孩子的本性还顽固地保存在我们内心，那么为什么不老老实实地正视制像这个基本事实呢？新艺术运动的实验曾经引进日本版画来帮忙解除危机（见300——301页），然而为什么仅仅借用那样现代、那样复杂的作品呢？从头开始，寻找真正"原始"的艺术，寻找吃人的原始人的物神和野蛮部落的面具，岂不更好？在第一次世界大战前达到高潮的那次艺术革命中，赞赏黑人的雕刻确实成为把各种倾向的青年艺术家联合在一起的种种热情之一⑨。那些东西可以在古董铺里廉价买到，于是非洲部落某个面具，就会取代过去装饰学院派艺术家的工作室的"眺望楼的阿波罗"模型（见57页，图63）。当我们观看一件非洲雕刻杰作时（图367），很容易理解为什么这样一个形象对正在寻求出路摆脱西方艺术绝境的一代人有那么强烈的吸引力。欧洲艺术的一对孪生主题，"忠实于自然"和"理想的美"，似乎哪一个也不曾打扰过那些部落工匠的心灵，然而他们的作品所具有的却正是欧洲艺术在长期追求过程中似乎已经失掉的东西——强烈的表现力、清楚的结构和直率单纯的技术。

我们今天知道部落艺术的传统比当初发现它的人所想象的要复杂，不那样"原始"；我们甚至已经看到模仿自然这一点绝对没有被排除在它的目标之外（见21页）。尽管如此，那些新运动仍然可以用这些部落仪礼用品的风格作为一个共同的兴趣中心，去继续追求表现力、结构和单纯性，那是它们从三位孤独的造反者凡·高、塞尚和高更的实验



367. 西非丹族人的假面。苏黎世，里特贝格博物馆（冯·德尔·海德藏品）。



368. 蒙克：尖叫。石版画。1895年出版。

中继承下来的奋斗目标。

表现主义的实验大概最容易用语言来说明。名称本身可能选得不够恰当，因为我们知道我们已做的事情和遗留未做的事情件件都在表现自己。然而表现主义[Expressionism]这个词由于跟印象主义[Impressionism]对比容易记忆，就成为一个方便的名称，而且也是相当有用的名称⑩。凡·高已在一封信中说明了他怎样动手给他的一位好友画肖像。画出符合程式的写真像还只是第一步。画出一幅“正确”的肖像以后，他就开始改变色彩和背景：

> *我夸张头发的金黄色，我用桔黄、铬黄、柠檬黄，而在头部的后面，不画房间的普通墙壁，我画无限[the Infinite]。我用调色板所能调出的最强烈、最浓艳的蓝色画了一个单纯的背景。金黄色放光的头衬着强烈的蓝色背景，神秘得好像碧空中的一颗明星。哎呀，我亲爱的朋友，公众只能认为这一夸张手法是漫画，然而那对我们又有什么关系呢？⑪*

凡·高说他所选择的方法可以比作漫画家的方法，他说的不错。漫画⑫过去一直是“表现主义”的，因为漫画家要弄他的牺牲者的画像，加以歪曲，以便恰好表现他对同胞的感觉。只要对自然形象的歪曲打着幽默的旗号以行，似乎谁也不认为它们难于理解。幽默艺术是准许为所欲为的场所，因为人们对待它跟对待艺术不同，并不带有那种偏见。然而要是设想一种严肃的漫画，一种不是为了表现优越感，却可能是为了表现热爱、赞美或恐惧之情而有意识地改变事物外形的艺术，事实证明这种想法却难以为人们所接受，就像凡·高曾经预言的一样；可是他没有任何自相矛盾之处。我们对于事物的感情的确影响我们对它们的看法，甚至还影响留在我们记忆中的形状，这是毫无渲染的事实。想必人人都有体会，以我们高兴时和伤心时相比，同一个地方看起来可能是怎样迥然不同。

在第一批比凡·高更深入地探索这些前景的艺术家中，有挪威画家爱德华·蒙克[Edvard Munch]（1863—1944）。图368是他在1895年创作的一幅石版画，他称之为《尖叫》[The Scream]，这幅画的目的是表现突然的刺激怎样改变了我们的一切感觉印象。所有线条似乎都趋向版画上唯一的中心——那个高声呼喊的头部。看起来仿佛全部景色都分担着那一尖叫的痛苦和刺激。正在高呼的人面孔实际已变形了，好像一幅漫画中的面孔。那双凝视的眼睛和凹陷的面颊使人想起象征死亡的骷髅头。这里必定发生了什么可怕的事情，但因为我们永远不知道那尖叫意味着什么，这幅版画就更加使人不安。

表现主义艺术使公众烦恼之处与其说是自然遭到歪曲，大概不如说是作品失去了美。漫画家可以揭示人的丑陋，这被视为理所当然——那是他的工作。但是，如果自称是严肃的艺术家，在必须改变事物的外形时就不要忘记应该把事物理想化而不要丑化，否则就要引起强烈的不满。但是蒙克也许会反驳说痛苦的呐喊并不美，仅看生活中娱人的一面就不诚实。因为表现主义者对于人类的苦难、贫困、暴力和激情深有所感，所以他们倾向于认为固执于艺术的和谐与美只是由于不肯老老实实而已。在他们看来，古典名家的艺术，拉斐尔或科雷乔的作品，显得虚假、伪善。他们想正视我们生活中的明显事



369. 巴拉赫："可怜，可怜！"木雕。1919 年。纽约，利萨·阿恩霍尔德收藏。



370. 科柯施卡：玩耍的孩子。1909 年。西德，杜伊斯堡美术馆。



371. 康定斯基：为构图 4 号（战争）画的草图。1910 年。伦敦，塔特美术馆。

实，表现他们对被剥夺掉权力的和丑陋的人们的同情，避开任何具有美丽和优雅之感的东西，打掉"有产阶级"实有的或设想的自鸣得意，这几乎成为他们体面所关的大事。

表现主义运动在德国找到了最丰饶的土壤，事实上在那里成功地激起了"小人物"的愤怒和仇恨，当 1933 年纳粹党徒上台执政时，现代艺术遭到禁止，这一运动的最伟大的领导者们或者被流放，或者被禁止创作。这就是表现主义雕刻家恩斯特·巴拉赫 [Ernst-Barlach]（1870—1938）遭到的厄运，图 369 展现的是他的雕刻作品《可怜，可怜！》[Have Pity！] 在这个乞妇的一双瘦骨嶙峋的老人之手的简单姿势中有极其强烈的表现力，不允许任何东西分散我们对这个统摄性主题的注意力。这个女人已经把斗篷拉起遮住面孔，被盖住的头发的形状已经简化，更能激起我们感情上的共鸣。我们对这样的作品该说丑还是该说美，这个问题在这里毫不相干，这跟伦勃朗的作品（见 238 页）、格吕内瓦尔德的作品（见 192—193 页）或者表现主义者激赏的"原始"作品情况相同。

奥地利画家奥斯卡·科柯施卡 [Oskar Kokoschka]（1886—1980）也是一位以不肯仅

看事物的光明面而震惊公众的画家1909年他在维也纳展出第一批作品时，激起了一场愤怒的风暴。图370是那些早期作品之一，画的是一对正在玩耍的儿童。在我们看来，这幅画惊人地逼真可信，然而也不难理解为什么这种类型的肖像画会激起那样大的反感。如果我们回想一下鲁本斯（见222页）、委拉斯克斯（见228页）、雷诺兹（见262页）或者盖恩斯巴勒（263页）之类伟大艺术家画的儿童肖像，就明白这幅画产生震动的由来。在过去，画中的儿童必须看起来端庄漂亮，心满意足，成年人本来不想了解儿童的伤心和痛苦，如果让他们看清这个题材，他们就要大为反感。但是科柯施卡却不赞同这种习惯性的要求。我们感觉他已经以极大的同情和怜悯观察过这些儿童。他抓住了他们的向往和梦想，行动的笨拙和身体发育的不均衡。为了把这一切都表现出来，他无法依赖正确的素描法这公认的开业家当，然而正因为没有追求那种循规蹈矩的精确性，他的作品就更加逼真。

巴拉赫或科柯施卡的艺术都很难叫作“实验性”艺术。但是，如果这种表现主义信条还需要加以检验，那就必然兴起实验之风。假设这个信条正确，艺术不是重在摹仿自然，而是重在通过色彩和线条的选择去表现感情，那么就有理由去追问一下，抛开一切题材，仅仅依靠色调和形状的效果，是否就不能使艺术更为纯粹。音乐不用词语作拐杖也发展得非常良好，这个例子经常使艺术家和批评家梦想一种纯粹的视觉音乐。要记住惠斯勒已经朝这方向走了一段路，他用音乐名称命名自己的画（见298页，图349）。但是泛泛地谈论这种可能性是一回事，而实际展出一幅什么物体也看不出来的画就是另一回事了。第一位着手实践的艺术家似乎是当时身居慕尼黑的俄国画家瓦西里·康定斯基[Wassily Kandinsky]（1866—1944）。康定斯基跟他的许多德国画友一样，实际上是个神秘主义者，厌恶进步和科学的益处，渴望通过一种纯“心灵性”的新艺术使世界更新。在他的一本有些混乱的热情的书《论艺术中的精神》[Concerning the Spiritua in Art]之中，他强调纯色的心理效果，强调鲜红颜色能够怎样像号声一样地使我们动心。他相信以这种方式在心灵与心灵之间进行交流是可能而且必要的，这个信念鼓舞着他展出了那些企图创作色彩音乐的第一批作品（图371），那些作品实际上开创了后来所谓的“抽象艺术”[abstract art]。

经常有人说“抽象”一词选择得不大恰当，有人建议用“非客观”[non-objective]或“非具象”[non-figurative]之类词语去代替。然而艺术史上流行的名称大都事出偶然（见290页）；重要的是艺术作品，而不是它的绰号。人们也许怀疑康定斯基最初实验色彩音乐的作品是否完全成功，然而却不难理解那些作品激起了兴趣。

尽管如此，“抽象艺术”还是不大可能仅仅凭借表现主义理论就形成一种运动。为了理解抽象艺术的成功和第一次世界大战前几年中艺术局面的整个变化，我们必须再次回到巴黎。因为在巴黎兴起了立体主义⑬，即使跟康定斯基实验的表现主义的色彩和音相比，立体主义运动的结果也是远为彻底地脱离了西方绘画传统。

可是立体主义并不打算彻底废除形象再现，仅仅是想加以改造。为了了解立体主义实验企图解决的问题，我们必须回想一下上一章中讨论的那些骚动和危机的征兆。我们记得印象主义对于瞬间景象的“快照”是一片凌乱的辉煌色彩，从而引起了不舒服的感觉；我们记得对加强秩序、结构和图案的热切要求曾激励着那些强调“装饰性”简化的



372. 赫德尔：图恩湖。1905 年。日内瓦，艺术-历史博物馆。



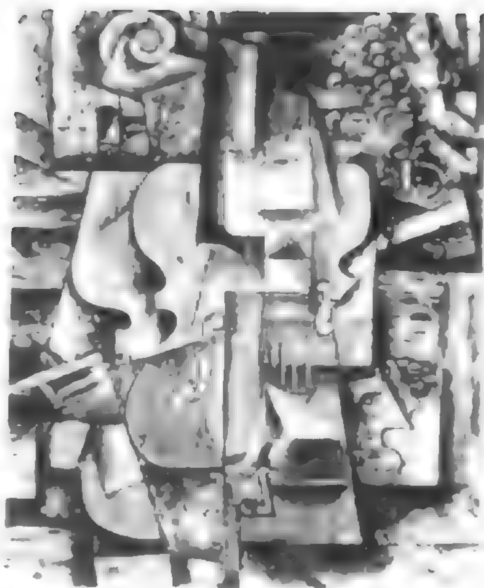
373. 博纳尔：餐桌旁。1899 年。苏黎世，比尔勒基金会。

新艺术运动的插图画家，犹如当年激励着修拉和塞尚之类艺术大师。

在那一探索中又发现了一个问题——图案和立体性的冲突。在图卢兹-洛特雷克的招贴画中或者在比亚兹莱的插图画中（见 300 页），大胆简化的效果也许看起来相当动人而优美，但是没有塑造立体感，效果是平面的。因为这个性质给构图本身添加了趣味，当时许多艺术家是表示欢迎的。所以跟凡·高同年出生的瑞士画家费迪南德·赫德尔 [Ferdinand Hodler]（1853—1918），甚至在风景构图之中也用简化法，使得风景画像招贴画那样清楚（图 372）。法国画家皮埃尔·博纳尔 [Pierre Bonnard]（1867—1947）使用新艺术运动的发明，以特殊的技术和敏感去表现光和色在画布上闪烁的感觉，使画布仿佛变成一块花毯。他画的一张摆好的餐桌（图 373）表现出他是怎样避免强调透视法和深度感，以便保留那色彩艳丽的图案。

一旦以这样一种新颖的形式提出了形象再现这个问题，已经把塑造立体感和透视法二者都抛开不管，那就几乎注定要进一步放手进行实验。凡·高和高更的作品开始引起人们注意的时候，正是在这个方面显示出了它们的影响。他们两个人都曾鼓舞着艺术家抛弃过分精致的艺术的华而不实性，在形状和配色中做到直截了当。他们引导艺术家对微妙性感到不耐烦，而去寻求强烈的色彩和大胆、“野蛮”的和谐。1905 年，一批青年画家在巴黎举办画展，他们后来被称为 Les Fauves，意思是“野兽”或“野蛮人”⑭。他们获得这个名称是由于他们公然蔑视实际的形状，欣赏强烈的色彩。其实他们本身倒没有什么野蛮之处。这一批人中最著名的是亨利·马蒂斯 [Henri Matisse.]（1869—1954），他比比亚兹莱大两岁，也有同样的装饰性简化的才能。他研究东方地毯和北非景色的配色法，发展成一种对现代设计有巨大影响的风格。图 374 是他 1908 年的画作之一，叫作《餐桌》[La Dessertc]。我们能够看出马蒂斯继续沿着博纳尔探索过的路线前进，但是博纳尔仍然想保留光线和闪光的印象，而马蒂斯则在把眼前的景象改变为装饰性图案方面大大前进了一步。糊墙纸的设计花样和摆着食物的台布纹理之间相互作用，形成这幅画的主要母题。连人物和穿过窗户看到的风景也变成这个图案的一部分，于是那位妇女和树木的轮廓大为简化、甚至歪曲其形状去配合糊墙纸的花朵，也就显得完全协调一致。但





374. 马蒂斯："餐后的果物"。1908年。莫斯科，西方艺术博物馆。

375. 毕卡索：小提琴和葡萄。1912年。纽约，近代艺术博物馆。

是在这些画的鲜艳色彩和简单轮廓中有儿童画的某些装饰性效果，不过马蒂斯本人从来也没有放弃复杂化。这就是他的力量，然而也是他的弱点，因为他没有指出一条摆脱困境的出路。直到1906年塞尚去世之后，在巴黎举办了一个大型的回顾性展览，塞尚作出的范例普遍传开并得到了研究，才有可能摆脱困境。

艺术家对这一启发的印象之深，哪一个也不如西班牙青年画家巴勃罗·毕卡索[Pablo Picasso]（1881—1973)。毕卡索是一位图画教师的儿子，在巴塞罗那艺术学校[Barcelona Art School]中颇有神童之风。他19岁来到巴黎，在那里画过一些题材，大概为表现主义者所喜爱，有乞丐、流浪者、江湖艺术和马戏艺人。但是他显然并没有从中得到满足，于是开始研究原始艺术；原始艺术通过高更，可能还有马蒂斯，已经引起人们的注意。我们可以想象到他从那些作品中学到了什么；他知道了怎样用几个简单的要素去构成一张面孔或一个物体的图象（见22页）。这跟较早的艺术家使用的简化视觉印象的方法有些不同。较早的艺术家是把自然的形状简化为平面图案。或许会有手段避免那种平面性，能构成简单物体的图画又不失立体感和深度感吧？正是这个问题引导毕卡索返回塞尚的作品。在给一位青年画家的信中，塞尚曾劝告那位画家以球形、圆锥和圆柱的观点去观察自然⑮。他的意思大概是说，在组成图画时，应该永远不忘那些基本实体形状。但是毕卡索和他的朋友们决定遵循这个劝告的字面意思。我猜想他们的推想过程可能如下："我们很久以来就不再宣称我们要按照事物出现在我们眼前的样子去表现它们了。那是难以捉摸的东西，追求它没有用处。我们不想把一个转瞬飞逝的假想印象固定在画布上。让我们效法塞尚的范例，把我们的母题的画面组织得尽可能地有立体感，持久不朽。为什么不始终如一，为什么不接受我们的实际目标是构成某物而不是描摹某物这一事实呢？如果我们想到一个物体，比方说是一把小提琴，它出现在我们心灵的眼睛里的形象，跟我们的肉眼看见的小提琴不同。我们能够，事实上也确实同时想到它的各个方面。某些方面非常明显突出，以致我们觉得能够摸弄它们；另外一些方面就有些模糊了。然而这奇怪的混杂形象跟任何一张快照或任何一幅精细的绘画所能包含的东西相比，却更接近于'真实的'小提琴。"我猜想图375那幅毕卡索的小提琴静物画之类绘画

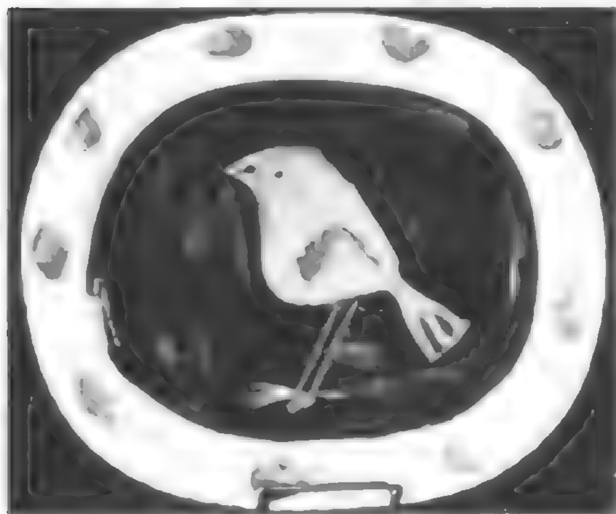
作品，就是在这个推理过程引导下创作的。这种作法在一定程度上标志着重返我们所谓的埃及人的原则，亦即从最能表现物体独特形式的角度去画它（见 30 页）。小提琴的涡卷形头和一个弦轴是从侧面看，正是我们想起一把小提琴时它们浮现在我们头脑中的样子。但是，音孔却是从前面看去的样子——从侧面就看不见音孔。提琴边缘的弧线已大大地加以夸张，这是可以理解的，我们在想到把手沿着这样一件乐器的边缘擦过去有何感受时，很容易对那些弧线的陡度估计过分。弓和弦在空中飞扬；弦甚至出现了两次，一次正面观，一次接近涡卷形音孔。尽管表面上这是一些互不连接的混杂形状——还不止我刚才逐一指出的那些——实际上这幅画看起来并不混乱。这是因为艺术家在画中所使用的各个组成部分多少还是统一的，所以呈现出一个协调一致的整体外形，可以跟美洲



376. 毕卡索：头像。石版画。1915 年。



377. 毕卡索：头像。1928 年。纽约，J·J·斯威尼收藏。



378. 毕卡索：陶器。1948 年首次展出。

图腾柱（见 24 页，图 27）之类原始艺术作品相比。

当然，用这种方法去组成一个物体的形象有一个缺点，立体主义的创始人对于这一点是很清楚的。这种方法只能用于多少还是熟悉的形状：看这幅画的人必须知道小提琴是什么样子，才能把画中的各个片断联系起来。就是由于这个缘故，立体主义画家通常总是选用熟悉的母题，有吉他、瓶子、水果盘，偶而还有人物。对于这些，我们能够毫不费事地在画中找出头绪，了解各种部分之间的关系。并非人人都喜欢这种游戏，而且也没有理由要求大家都喜欢，然而却有充分理由要求他们不要误解艺术家的意图。批评家认为，指望他们相信一把小提琴“看起来是那个样子”，简直是侮辱他们的智力。然而这里绝不存在任何侮辱之说。如果说有什么意思的话，那么艺术家给予他们的是敬意。他认为他们知道一把小提琴是什么样子，他们到他的画前面来不是想了解这种基本常识。艺术家是请他们跟他共同进行这一复杂的游戏，用画布上的几块平面片断在心目中构成一把可感可即的小提琴的实体形象。我们知道各个时期的艺术家都企图想出办法解决绘画的基本悖论：绘画是在一个平面上表现深度。立体主义是一种尝试，企图不去掩饰这个悖论，而是利用这个悖论取得新的效果。

毕卡索从来没有伪称立体主义手法能够代替其他一切表现可见世界的方式。恰恰相反，他时刻都准备改变他的方法，不时地从那最大胆的制像实验中回到各种传统的艺术上去（见 9 页，图 11 和图 12）。可能很难相信图 376 和图 377 两幅表现头部的画出自同一位艺术家之手。为了看懂第二幅画，我们必须返回我们的“乱画”实验（见 21 页），返回第 22 页图 24 的原始物神，或者第 23 页图 26 的面具。显然毕卡索想弄清用最不可能用的材料和形状去构成一个头像这种想法到底能够走到哪一步。他用粗糙的材料切出“头”的形状，粘贴到画面上，然后把图式化的眼睛放到边缘上，两只眼睛离得尽可能地远。他用一条折线表示嘴和一排牙齿，他还设法加上一个波浪形状表示面部的轮廓。但是他从这些在无可能性的边缘地区探险中，又回到像图 376 那样坚实、可信而动人的形象。哪一种方法，哪一种技术，都不能长期使他满意。他有时放弃绘画，去制作陶器。乍一看去，很少有人能猜想出图 378 中的盘子是当代最老练的大师之一的作品。可能恰恰是毕卡索对素描法的惊人的纯熟是他的绝技，使得他渴望简单明了。抛弃他的一切机敏和聪颖，用他自己的双手制作使人联想到农民或儿童作品的东西，必定使他感到特别满意。

毕卡索本人不承认他是在进行实验。他说他不是探索，而是发现⑯。他嘲笑那些想理解他的艺术的人：“人人都想理解艺术，为什么不设法去理解鸟的歌声呢？”⑰当然他是正确的，绘画都是不能用语言“解释”清楚的。但是语言有时是有益的标志，它们有助于清除误解，至少能够给我们一些线索，借以了解艺术家对于自己所处的境地的认识。我相信引导毕卡索走向他的种种不同的“发现”的处境是二十世纪艺术中非常典型的处境。

理解这一处境最好的方法大概是再一次看看它的由来。对于身处“美好的往昔”时代的艺术家来说，题材居于首位。他们接到委托以后，比如说画一幅圣母像或一幅肖像，就着手工作，尽自己所能把它画得尽可能地美好。当这种委托工作少见时，艺术家就不得不自行选择题材。一些人专攻能吸引预期买主的主题；他们画狂饮欢宴的修道士，月下的情侣，或爱国史事中的戏剧性事件。另外一些艺术家则拒绝当这种图解者，如果他

们不得不自己选择题材，那么他们就选择一个能够着手研究个人手艺中的某个具体问题的题材。这样，喜欢户外光线效果的印象主义者就不画有“文学”感染力的场面，而是画出郊区道路或干草垛，使公众震惊。惠斯勒把他母亲的肖像画（见 297 页，图 348）叫做《灰色与黑色的布局》，这就炫耀了他的信念，即在一个艺术家看来，任何题材都不过是研究怎样使色彩和图案达到平衡的一个机会罢了。像塞尚那样一位大师，甚至可以不公开宣布这个事实。我们记得他的静物画（见 304 页，图 357）只能理解为一个画家为研究他的艺术中的各种各样的问题而作的尝试。立体主义者接着塞尚的路子继续走下去。以后越来越多的艺术家认为，艺术天经地义就是重在发现新办法去解决所谓的“形式”问题。于是在他们看来，永远是“形式”第一，“题材”第二。

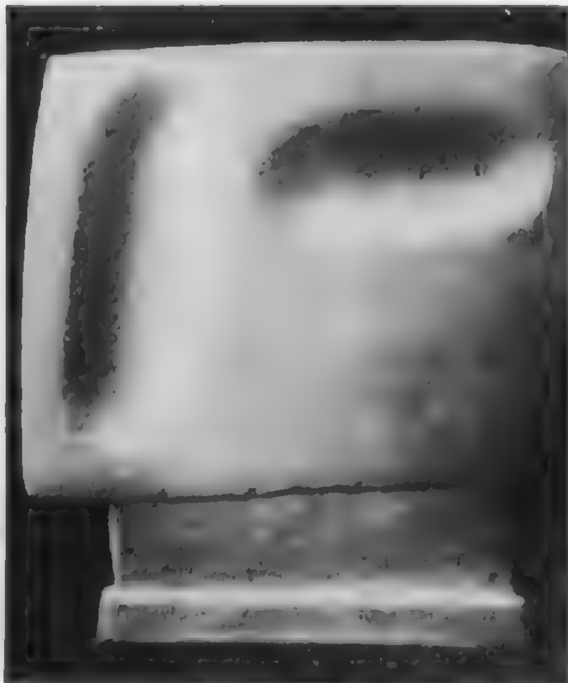
瑞士画家兼音乐家保罗·克里 [Paul Klee]（1879—1940）对这种创作程序做了最好的描述。他是康定斯基的一位朋友，但对 1912 年他在巴黎获悉的立体主义者的实验也有深刻的印象。他认为那种实验所揭示的道路不是走向表现现实的新方法，而是走向玩弄形状的新可能性。在包豪斯（见 312 页）的一次讲演中，克里告诉我们他怎样从线条、色调和色彩的联系入手，这里加强一下，那里减弱一些，来获得每个艺术家都追求的那种平衡感或“合适”感。他叙述了他笔下出现的形状是怎样逐渐给他的想象力提供了某个现实的或幻想的题材，在感觉到把他已经“发现”的形象完成以后就能有助于而不是有碍于他的和谐时，他又是怎样遵循那些暗示前进。他的信念是，这种创造形象的方式比任何依样画葫芦的描摹都更为“忠实于自然”。他论述道，因为自然本身是通过艺术家去创造的；今天仍然活跃在艺术家心灵之中、使艺术家的创造物茁壮成长的是一种神秘的力量⑱，这种力量在过去形成了史前期动物的古怪形状和深海动物的神奇仙境。克里跟毕卡索一样，很欣赏从这种方式形成的各种各样的形象。仅仅看他的一幅画，的确很难鉴赏他那些丰富的幻想。然而图 379 至少可以使我们对他的才智和老练有一些印象。他称之为《小侏儒的小故事》[A tiny tale of a tiny dwarf]，我们可以观察这个侏儒的神话般的变形，这个小人的头也可以被看作上面那较大面孔的下部。

克里动手画这幅画之前，恐怕不可能想好这个诀窍。然而他好像梦幻一般随心所欲地玩弄形状，结果把他引向这一发明，随后完成了这个创作。我们当然可以确信，即使是以前的艺术家，有时也曾信赖一时的灵感和运气。然而，尽管他们也许欢迎过这样的偶然巧合，他们却总是依然设法加以控制。许多有克里那种信念、相信自然有创造性的现代艺术家认为，企图进行这种有意识的控制就是错误的。他们认为应该允许作品按照它自己的规律去“生长”。这个方法又使我们想起在吸墨纸上的乱画实验，我们曾被那信笔而为的游戏产物吓了一跳，不过在艺术家看来，那却能成为一件严肃的大事。

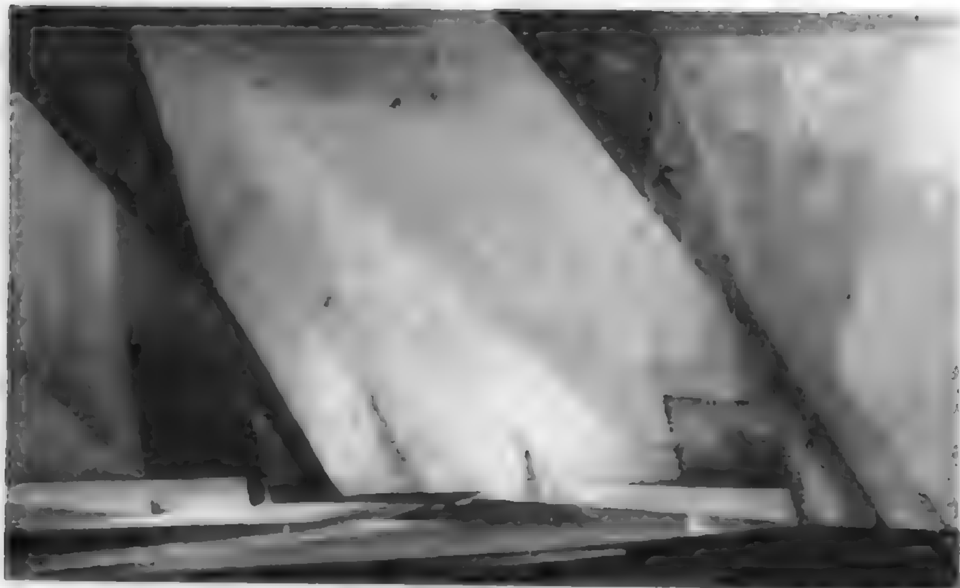
不用说，一个艺术家想让玩弄形状的做法引导着他走到这种幻想境界的哪一步为止，这始终是跟气质和趣味大有关系的。美国的莱昂内尔·法宁格 [Lyonel Feininger]（1871—1956）也在包豪斯工作过，他的画为这种创作方式提供了一个很好的范例，表明一个艺术家主要为了揭示一些形式问题是怎样去选择题材。像克里一样，法宁格也在 1912 年去过巴黎，发现那里的艺术界“渴望着立体主义”。他看到立体主义运动已经提出了新的办法去解决古老的绘画之谜，即怎样在平面上表现出空间而不破坏设计的清楚性（见 302—304 页，319—320 页）。他作出了一项独特的巧妙设计，用重叠的三角形构成画面，那



379. 克里："小侏儒的小故事"。1925年。私人收藏。



381. 贾戈麦谛：头像。姆斯特丹，市约1928年。阿立博物馆。



380. 法宁格：帆船。1929年。底特律，美术研究所。

些三角形看起来仿佛是透明的，所以表现出一系列层次——很像人们有时在舞台上看到的那种透明幕布。那些图形似乎是一个跟在一个后面，它们就表达出深度感，使艺术家能够简化物体的轮廓，而看起来又不显得平面化。法宁格喜欢选择中世纪城市有山墙的街道或者成群结队行驶的帆船之类母题，使他的三角形和斜线有发挥作用的余地。从他画的帆船比赛（图 380）中，我们就能看到他依靠这种方法不仅能表达出一种空间感，而且能表达出一种运动感。

对于我所谓的形式问题产生的这种兴趣，促使瑞士艺术家阿尔贝托·贾戈麦谛［Alberto Giacometti］（1901—1966)那样一位雕刻家仅仅用一块平板制成一个头像(图 381)。显然他并不想让我们相信他在现实生活中看见过这样一个假头。当年乌东(见 265 页,图

309)或罗丹(见 296 页,图 346)实际想在他们那奇妙的半身像中给我们保留下他们在一个动人的头部相貌中看到的东西。贾戈麦谛的意图像毕卡索一样,跟他们完全不同。他是醉心于本职业的一些特殊问题的雕刻家,他正确地,也许是错误地设想我们也有他那样的兴趣。他想解决的问题并不是现代艺术发明的问题。我们记得米开朗琪罗的雕刻观念是把那仿佛正在大理石中酣睡的形象表现出来(见 170 页),给予人物形象以生命和动作,然而要保留下岩石的简单轮廓。贾戈麦谛似乎已经决定要从另一端处理这个问题。他想弄清楚雕刻家可以保留多少原来的板状,而仍然能使平板暗示出人头的样子⑲。他发现甚至不必伤及板面去钻孔表示眼睛,他只挖出了两个简单的形状,期望在不似之中出现的惊人的相似更能使我们振奋,胜过观看一个连睫毛等巨细毕备的蜡制头像⑳。这个头像的确有这种效果,尽管还可以争论,说他是回避了而不是解决了米开朗琪罗的真正的问题。

这样日益关注形式问题几乎不可避免地要给康定斯基在德国开创的“抽象绘画”实验增加新的兴趣。我们记得他的思想是从表现主义发展出来的,目标是一种可以与音乐的表现性相匹敌的绘画。立体主义激起了对结构的兴趣,这就向巴黎和俄国的画家,不久也向荷兰的画家,提出了一个问题,即绘画是否确实不能变化为像建筑那样一种构成工作。荷兰的皮特·蒙德里安 [Piet Mondrian] (1872—1944) 想使用最简单的要素组成他的画:直线和纯色 (图 382)。他渴望一种具有清楚性和规则性的艺术,能以某种方式反映出宇宙和客观法则。因为蒙德里安跟康定斯基和克里一样,有些神秘主义者的思想,想让他的艺术去揭示在主观性的外形不断变化的背后隐藏着的永恒不变的实在㉑。

不管我们对这种哲学的看法如何,都不难想象到究竟是什么心情会促使一个艺术家全神贯注于这么一个神秘的问题,要把一些形状和色调联结起来,直到它们看起来合适为止 (见 12—13 页)。很可能一幅画除了两个正方形之外别无所有,却使创作者劳心费神,比以前的一位艺术家画圣母像还要发愁。因为画圣母像的画家知道自己的目标是什么,他有传统作指导,他所面临的选择并不是无限多的。而画两个正方形的抽象画家的处境就不那样值得羡慕了,他可能要把它们在画布上到处移动,试验无数种可能性,也许永远也不知道应该在何时何地停手。尽管我们没有他们那种兴趣,我们却不必嘲笑他们自找苦吃㉒。

有一位艺术家发现了一条非常独特的道路来摆脱这一处境,那就是美国雕刻家亚历山大·考尔德 [Alexander Calder] (1898—1976)。考尔德受过工程师的专业训练,对蒙德里安的艺术已经有深刻印象,他 1930 年在巴黎参观过蒙德里安的画室㉓。跟蒙德里安一样,他也渴望一种反映宇宙的数学法则的艺术,但是他认为那样一种艺术不能是僵硬而静止的。宇宙不停地运动,但是由神秘的平衡力量约束在一起。最初就是这种平衡观念鼓舞着考尔德去构成他的活动雕刻 [mobile] ㉔ (图 383)。他把各种形状、各种颜色的东西悬挂起来,让它们在空中旋转和摆动。“平衡”一词用在这里就不仅仅是一种修辞意义了。创造这一微妙的平衡必须要有大量的思考和经验。

当然,一旦这个决窍设想出来,也就能用来制造时髦的玩具。欣赏活动雕刻的人难得还去想那宇宙,这正如已经把蒙德里安的长方形构图用于书籍封面设计的人难得还去想他的哲学一样。可能恰恰就是这种无用之感最有助于说明其他二十世纪艺术家为什么逐渐反对这种观念,不同意艺术应该仅仅关心解决“形式”问题。专心于平衡和方法之







382. 蒙德里安：红、黑、蓝、黄、灰构图，1920年，阿姆斯特丹，市立博物馆。

383. 考尔德：宇宙，机动化的活动雕刻，1934年，纽约，近代艺术博物馆。

384. 亨利·莫尔：卧像，1938年，伦敦，塔特美术馆。

述，无论多么微妙、多么引人入胜，终究使他们感到空虚，他们几乎是在拼命地设法克服空虚感。他们跟毕卡索一样，也在摸索着寻求不那么矫饰、不那么任意而行的东西。然而，如果兴趣既不在“题材”，跟往昔不同，又不在“形式”，跟近日不同，那么那些作品打算干什么呢？

答案比较容易意会而不易言传，因为这种解释极易沦为故作高深，或者完全胡说八道。然而，如果非说不可，我认为真正的答案是现代艺术家想创造事物：重点在于创造而且在于事物。他想有一种自己已经制作出前所未有之物的感觉。不是仅仅仿拟一个实物，不管仿拟得多么精致，也不仅仅是一件装饰品，不管是多么巧妙的装饰品，而是比二者更重要、更持久的东西，是他认为比我们的无聊生活所追求的虚伪目标更为真实的东西。如果我们想理解这种心情，就必须回到我们自己的童年时代，回到我们还愿意用砖块或砂土制做东西的时候，回到我们用扫帚柄当魔杖，用几块石头当魔宫的时候。有时自己制造的那些东西对我们有无比重要的意义——大概不亚于图象对于原始人所能具有的重大意义。我相信雕刻家亨利·莫尔［Henry Moore］（1898—1986）要我们站在他的作品（图 384）前面时所具备的，正是这种对于人手的魔力所制之物的独特性的强烈感受

力。莫尔并不是从观察模特儿入手，他是从观察石头入手，他想用石头“制作某种东西”。他不是把石头打碎，而是摸索道路，尝试看出岩石“想要”怎样。如果它显出人物模样，那也好。但是，即使在这一人物形象中，莫尔也想保留石头的一些实体性和单纯性。他并不尝试制作一个石头女人，而是制作一块显出女人模样的石头。就是这种态度使得二十世纪的艺术家对原始人的艺术价值有了新的感受。其中有些人实际上几乎羡慕原始部落的工匠，那些工匠所制作的图象被部落人认为具有魔力，预定要在最神圣的部落议式上发挥作用。古老的神像和蛮荒的物神激起了这些艺术家的浪漫的向往，要逃避那似乎已被商业主义败坏了的文明。原始人也许是野蛮而残忍的，但是至少他们似乎还没有背上伪善的重担。这一浪漫的向往当初曾促使德拉克洛瓦到北非（见 284 页），促使高更到南太平洋（见 308 页）。

在从塔希提岛发出的一封信中，高更曾经说他感觉自己必须向后回溯，越过帕提侬神庙的石马，回到他童年的木马㉕。嘲笑现代艺术家醉心于单纯和孩子气是轻而易举的，然而理解他们的心情也不应该有困难。因为艺术家觉得那种直率和单纯是唯一不能学而得之的东西。其他任何一种手艺诀窍都能学到手，任何一种效果只要让人看到，就很容易依样模仿。许多艺术家觉得博物馆和展览会中充满了显示出这类惊人的灵巧和技术的出色之作，因此继续沿着那些路线走下去就毫无所获；他们觉得处于失去灵魂、沦为熟练的绘画工或雕刻工的危险之中，除非他们变成小孩子。

高更提倡的那种原始主义对于现代艺术的影响大概更为持久，超过凡·高的表现主义，也超过塞尚的立体主义。它预示着一场彻底的趣味的革命将要到来，那场革命大约



385. 亨利·卢梭：约瑟夫·布龙纳肖像。1909 年。苏黎世，私人收藏。



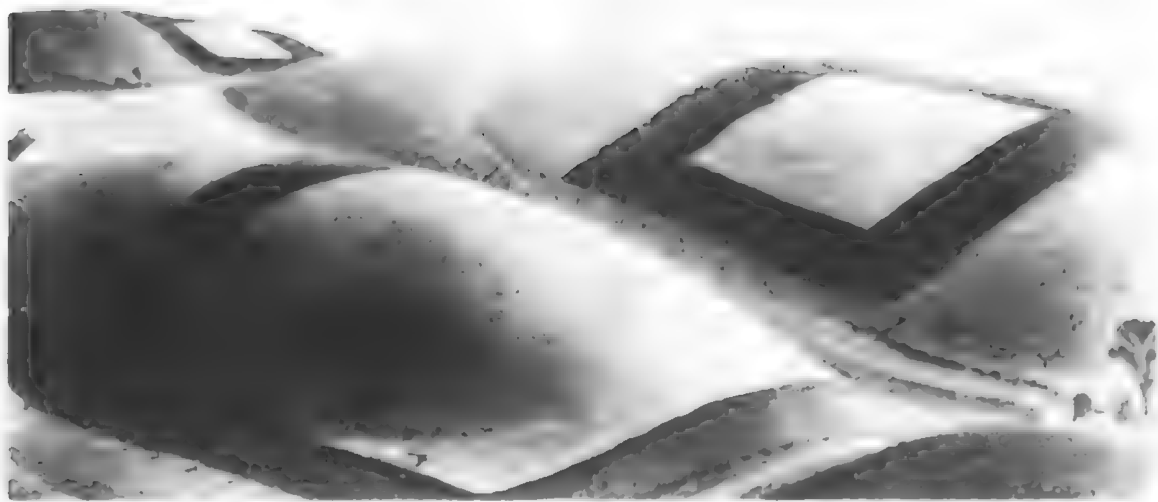
386. 夏加尔：音乐家。1912—1913 年。拉朗，P·A·拉尼乌收藏。

开始于 1905 年，举办第一次“野兽派”画展的那一年（见 318 页）。由于这场革命，批评家才开始发现第 88 页图 109 或第 99 页图 123 之类中世纪早期作品的美。正如前面已经看到的，就在那时艺术家开始研究部落土著的作品，跟学院派艺术家研究希腊雕刻那样热情。也正是趣味的这一改变促使二十世纪初巴黎的青年画家们发现了一位业余画家的艺术。那位业余画家是一位海关官员，在郊区过着不为人注意的恬静生活，他叫亨利·卢梭［Henri Rousseau］（1844—1910）。亨利·卢梭的创作向他们证明，职业画家所受的训练可能毁掉他们成功的机会，绝不是一条出路。卢梭本人丝毫不了解正确的素描法，也不了解印象主义的诀窍。他用简单、纯粹的色彩和清楚的轮廓画出树上的每一片树叶和草地上的每一片草叶（图 385）。可是不管在老练的人看来多么笨拙，他的画却有非常生动、非常单纯、非常有诗意的东西，人们不能不承认他是一位大师。

在当时已经开始的那一追求天真、纯朴的奇特竞赛中，那些跟卢梭本人一样对简朴生活已有直接经验的艺术家得天独厚。例如马尔克·夏加尔［Marc Chagall］（1887—1985），他是在第一次世界大战前不久从俄国一个乡下的犹太居民区来到巴黎的一位画家，他不允许自己由于了解了现代派实验而抹掉童年的记忆。他的乡村场面和乡村类型的画成功地保留着真正民间艺术的某些特殊风味和孩童奇趣，例如他画的音乐家，已经和乐器合而为一了（图 386）。

赞美卢梭，赞美“业余画家”的朴素、自学的手法，这使得其他艺术家把“表现主义”和“立体主义”的复杂理论当作不必要的负担而抛弃。他们想遵照“普通人”的理想，画出清晰而直率的画，使得树上的每一片树叶、地里的每一条犁沟都历历可数。要“回到实际”和“事实真相”，也去画普通人能够欣赏和理解的题材，这成为他们的骄傲。在纳粹德国和共产主义的俄国，这种创作态度都得到政界的热烈支持，但是那丝毫不能证明这种创作态度该拥护还是该反对。美国的格兰特·伍德［Grant Wood］（1892—1942）去过巴黎和慕尼黑，他以这种有意识的单纯性去赞扬他的故乡衣阿华的美丽。为了画《春天归来》［Spring Turning］（图 387），他甚至还制作了一个粘土模型，使他能从意料不到的角度去研究景色，给他的作品增添一种玩具风景的魅力。

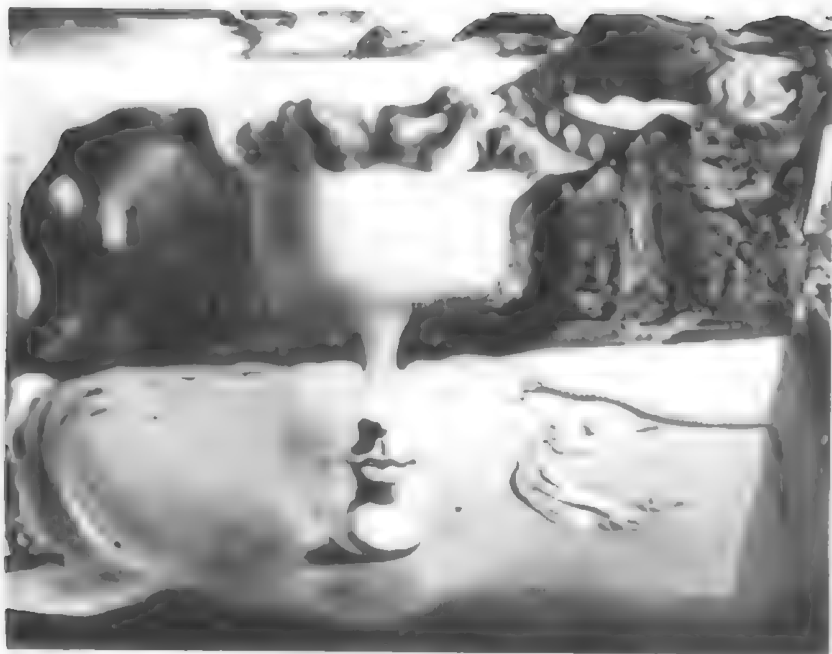
人们对于二十世纪艺术家喜爱所有直率而真实之物大可表示赞同，然而却感觉他们



387. 格兰特·伍德：春天归来，1936 年，纽约，肯尼迪画廊。

努力追求有意识的天真和单纯，必然会把他们引向自相矛盾。在两次世界大战之间那段时期里最有名的艺术运动——超现实主义[Surrealism]——就清楚地表现出这个难题。超现实主义一名是1924年创造的，意在表现青年艺术家渴望创造某种比现实本身更真实的东西，也就是说某种比仅仅描摹所见事物更有意义的东西。然而遗憾，一个人不能随心所欲地变成“原始人”。在追求儿童化的狂热愿望驱使之下，那些艺术家中有些人故作愚昧，干出最骇人听闻的滑稽怪事，而另外一些人则去求教于阐述原始心理构成要素的科学教本。他们对西格蒙德·弗洛伊德[Sigmund Freud]的著作深有所感㉖，弗洛伊德曾说明当我们的清醒头脑麻木以后，我们身上的童心和野性就活跃起来。就是这种想法使超现实主义者宣布艺术作品不能用清醒不惑的理智来创作。他们或许会承认理智有利于科学，但却认为只有非理智才有利于艺术。即使是这个理论也不完全像听起来那么新颖。古人说诗是一种“神性的迷狂”㉗，像柯尔立治[Coleridge]和德·昆西[De Quincey]之类浪漫主义作家就有意识地试验用鸦片和其他药物驱逐理智，放任想象力去支配一切㉘。超现实主义也追求那些让我们内心深处的东西得以显露出来的心理状态。他们跟克里意见一致，认为一个艺术家不能设计他的作品，必须让作品自由生长。在局外人看来，其结果可能是离奇古怪的，但若能抛弃成见，发挥幻想能力，也有可能进入艺术家那奇异的梦境。

我认为这种理论不正确；实际上也不符合弗洛伊德的思想。尽管如此，绘制梦幻图画的实验的确值得一为。在梦境中，我们经常产生奇怪的感觉，觉得人和物体互相融合，互易其位。我们的猫可以同时又是我们的大妈；我们的庭园也可以同时又是非洲。超现实主义前驱画家之一西班牙的萨尔瓦多·达里[Salvador Dali](1904—　　)在美国住了许多年，他企图去仿效我们梦境之中的奇异的混乱现象。在他的一些画中，他把现实世界中不连贯的惊人片断混合在一起——画得跟格兰特·伍德的风景画那样细致而精确——使我们心头萦回着一种感觉，仿佛在那外表迷狂的画面之中定然含有什么道理。例如，我们仔细观看图388时，我们就发现在上角的梦幻风景，那海湾和波浪，那座山和隧道，同时又呈现出一个狗头形状，狗头的颈圈又是跨海的铁路高架桥。这只狗翱翔在半空



388. 达里：在海滨出现的脸孔和果物盘。1938年。康涅狄格州哈特福德市，沃兹沃思协会。

中——狗的躯体中部由一个盛着梨的水果盘构成，水果盘又融合在一个姑娘的面孔之中，姑娘的眼睛由海滩上一些奇异的海贝组成，海滩上充满了神秘莫测的怪形异象㉙。正如在梦中一样，有些东西，像绳子和台布，意外清楚地显露出来，而另一些形状则朦胧难辨。

像这样一幅画最后一次使我们清楚地认识到为什么二十世纪的艺术家不满足于简单地表现"他们的所见"。他们已经是那样清楚地认识到隐藏在这个要求后面的许多问题了。他们知道想"表现"现实的（或想象的）东西的艺术家并不是从睁开眼睛向四外观察入手，而是从运用色彩和形状构成所需要的形象入手。我们之所以常常忘记这个简单的道理，是因为在以前的大多数画中，每一个形状和每一种色彩碰巧只表示现实中的一种事物——一些棕色的笔触表示树干，绿色的点子表示树叶。达里让每一个形状同时表示几种事物，这种方式可以使我们的注意力集中于每一种色彩和形状的多种可能的意义——其方式很像一个成功的双关语可以促使我们认识到词语的功能和它们的意义。达里的海贝又是一只眼睛，他的水果盘又是一个姑娘的前额和鼻子，这可能使我们回想到本书的第一章，回想到阿兹特克的雨神特拉劳克，那雨神的面貌就是由响尾蛇组成的（见 26 页，图 29）。

然而，如果我们真正不怕麻烦，翻出那个古代神像来，我们就可能有些吃惊：尽管方法可能相似，它们的精神却有那么大的差异啊！两个形象都可能出现于梦境，然而我们觉得特拉劳克是整个民族的梦，是支配他们命运的可怕的力量的梦魇形象；而达里的狗和水果盘则反映了个人的迷惑难解的梦，我们茫茫然不得要领。因为有这个差别而责怪艺术家显然是不公道的，这一差别的产生是因为两个作品的创作环境已经完全不同了。

牡蛎要制造一颗完美的珍珠，需要一些物料，需要一颗砂粒或一块小东西，以便围绕着它形成珍珠。没有那样一个坚硬的核心，就可能长出一团不成形状的东西。如果艺术家的形式感和色彩感结晶成完美的作品，他也需要那样一个坚硬的核心——一桩明确的任务，使他能够集中才智去承担起来。

我们知道，在更遥远的过去时代，所有艺术作品都是围绕着那样一个必要的核心而形成的，是社会给予艺术家任务——不管是制作仪礼面具还是建筑主教堂，是画肖像还是画书籍插图。相对而言，我们对于那些任务赞同与否，关系微乎其微；一个人不必赞同用巫术猎取野牛，不必赞同颂扬不义的战争或夸耀财富和权力，就可以欣赏当初为了那种目的而创作的艺术作品：那珍珠已经把核心完全掩盖住了。艺术家的奥秘是，他能把作品创作得无比美好，使得我们由于单纯欣赏他的作法几乎忘记问一问他的作品打算做什么用。我们在一些比较琐屑的小故事中经常遇到着眼点发生这种转移的情况。如果我们说一位小学生是一位吹牛艺术家，或者说他逃避义务已经成为一种美好的艺术，那就是这种意思——那是说他在达到无意义的意图时表现得那样足智多谋，我们不得不赞扬他的技艺，不管我们多么不赞成他的动机。当人们都是那样集中地注意艺术家怎样把绘画或雕塑发展成为一种美好的艺术，竟致忘记给予艺术家较为明确的任务时，这在艺术发展史中就是一个命运攸关的重大时刻。我们知道向这个方向迈出的第一步是在希腊化时期（见 58—61 页），另一步是在文艺复兴时期（见 157 页）。然而不管听起来可能如何惊人，这种步调毕竟还没有剥夺画家和雕塑家那个必不可少的任务核心，仅有那核心就足以激发他们的想象力。甚至在明确的工作已经比较少见时，仍然有给艺术家留下的

一大批问题，艺术家在解决那些问题时就能显示他们的技能。在社会没有提出那些问题的地方，就由传统提出问题。正是制像这个传统仿佛是在它的溪流之中运载着那些必不可少的任务砂粒。我们知道艺术应该复制自然这个要求是跟传统有关的事情，并非有什么内在的必要性。在从乔托（见 110 页）到印象主义者（见 292 页）这一段艺术史中，跟人们有时想象的情况不同，这个要求的重要性并不在于模仿现实世界是艺术的“本质”或“责任”这一点。说这个要求毫不相干我认为也不真实。因为正如我们所看到的，这个要求所提出的正是那种无法解决的问题，那种问题向艺术家的才智挑战，让他去作不可能办到的事情。此外，我们还频频看到，在那些问题中，某一个问题的各种解决办法无论怎样激动人心，无例外地都在别处激起了新问题，给青年人带来机会去显示他们能够用色彩和形状做些什么。因为连反对传统的艺术家也依靠它作刺激，给他指出努力的方向㉚。

正是由于这个原因，我已经努力把**艺术的故事**叙述成各种传统不断迂回、不断改变的故事，每一件作品在这故事中都既回顾过去又导向未来。因为在这个故事中哪一方面也不如这个方面奇妙可观——一条有生命的传统锁链还继续把我们当前的艺术跟金字塔时代的艺术联系在一起。阿克纳顿的旁门异教（见 34 页）、黑暗时期的混乱骚动（见 84—85 页）、宗教改革时期的艺术危机（见 206 页）和法国大革命时期传统的中断（见 268 页），一个一个都威胁着这条连续的锁链。这些危险经常是十分现实的。无论如何，大家毕竟都知道，在最后一环折断时，各种艺术形式在一个个的国家和一个个的文明中就绝迹了。然而那最后的灾难总是以某种方式、在某个地方被躲开了。在旧任务绝迹时，新任务就应运而生，给予艺术家方向感和目的感，没有方向感和目的感他们就创作不出伟大的作品。我相信在建筑中这个奇迹已经再次出现。经过十九世纪的摸索和迟疑之后，现代建筑家已经找到了他们的方向。他们知道他们想作什么，而公众也已经开始把他们的作品看作理所当然之事接受下来。对于绘画和雕刻，这个危机还没有过去。尽管已有一些颇有希望的实验，但是在日常生活中包围着我们的是所谓“应用的”或“商业的”艺术，我们许多人觉得难以理解的是展览会上和美术馆里的“纯粹的”艺术，二者之间，还有一道不愉快的鸿沟。

“支持现代艺术”跟“反对现代艺术”一样，都是轻率的。在造成这个现代艺术赖以成长的环境时，我们自己所起的作用并不比艺术家所起的作用小。如果不是生在当今这个时代，当代画家和雕塑家中一定有一些已经作出了为时代增光生色的事业。如果我们不邀请他们做什么具体的事情，那么他们的作品流于晦涩而无目标时，我们有什么权力责备他们呢？

一般公众已经安于一种观念，认为艺术家就应该创作**艺术**，跟鞋匠制作靴子没有多大差别。他们这种观念等于说，一个艺术家应该创作他曾看见过被标为**艺术**的那种绘画或雕塑。人们能够理解这个含糊的要求，但是遗憾，那正是艺术家唯一做不到的事情。以前已经做过的东西不再出现任何问题，也就没有任何任务能够激发艺术家的干劲。但是批评家和“博学之士”有时也有类似的误解之罪。他们也叫艺术家去创作**艺术**；他们也乐于把绘画和雕像当作留给未来的博物馆的样品，他们给予艺术家的唯一任务是创作“新东西”——如果艺术家可以随心所欲，那么每一件作品都会代表一种新风格，一种新

—475

“主义”。在缺乏比较具体的工作的情况下，即使最富有天资的现代艺术家有时也同意这些要求。他们解决怎样创新这个问题的办法有时是聪敏而卓越的，不会遭到鄙视，但是从长远来看，这却很难算是值得从事的工作。我相信这就是现代艺术家那么频繁地求助于论述艺术本质的各种新旧理论的根本原因。现在说“艺术是表现”或说“艺术是构成”，大概跟过去说“艺术是模仿自然”同样地不真实。但是任何一种这样的理论，即使是最晦涩的理论，都可能包含着那种格言式的真理颗粒，也许对形成珍珠有益。

在这里，我们终于回到了我们的出发点。实际上根本没有艺术其物。只有艺术家，他们是些男男女女，具有绝佳的天资，善于平衡形状和色彩以达到“合适”的效果；更难得的是，他们是具有正直性格的人，绝对不肯在半途止步，而是时刻准备放弃所有省事的效果，放弃所有表面上的成功，去经历诚实的工作中的辛劳和痛苦。我们相信永远都会有艺术家诞生。但是会不会也有艺术？这在同样大的程度上也有赖于我们自己，亦即艺术家的公众。通过我们的冷漠或我们的关心，通过我们的成见或我们的理解，我们还是可以决定事情的结局的。恰恰是我们自己，必须保证传统的命脉不致中断，保证艺术家仍然能有机会去丰富那串宝贵的珍珠，那是往昔留给我们的传家之宝㉛。



389.画家和他的模特儿。毕卡索为巴尔札克的《不知名的杰作》作的插图。瓦亚尔 1931 年在巴黎出版。

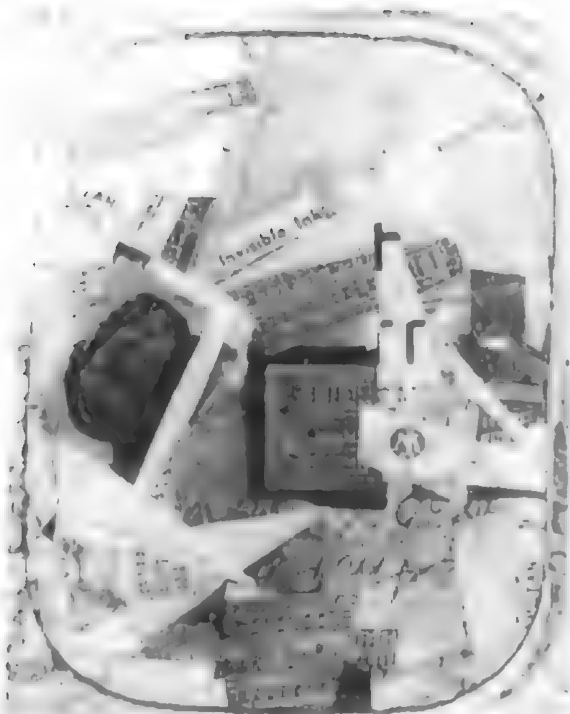
第二十八章 没有结尾的故事

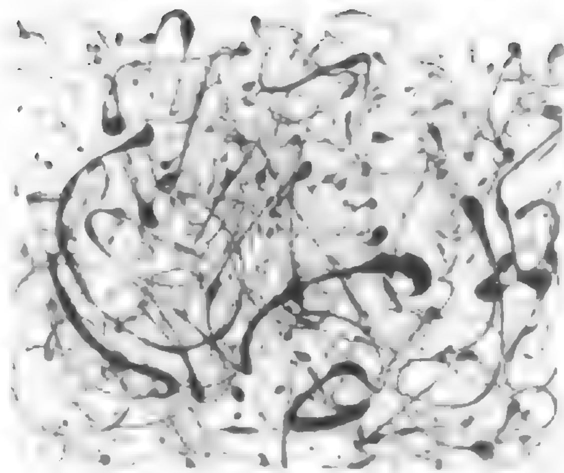
现代主义的胜利

人们写航空史大概能一直写到当前，写艺术史能不能也“一直写到当前”呢？许多批评家和教师都指望而且相信人们能够做到。我却不那么有把握。不错，人们能够记载并讨论那些最新的样式，那些在他写作时碰巧引起公众注意的人物。然而只有预言家才能猜出那些艺术家是不是确实将要“创造历史”，而一般说来，批评家已经被证实是蹩脚的预言家。可以设想一位虚心、热切的批评家，在1890年试图把艺术史写得“最时新”。即使有天底下最大的热情，他也不可能知道当时正在创造历史的三位人物是凡·高、塞尚和高更：第一个是一位古怪的中年荷兰人，正在法国南部孜孜不倦地工作；第二个是一位衣食无忧的退隐绅士，久已不再把作品送去参加展览了；第三位是一位证券经纪人，年岁较大时才成为画家，不久就远去南太平洋。与其说问题在于我们的批评家能不能欣赏那三个人的作品，倒不如说问题在于他能不能知道有那么三个人。

任何一位历史学家，只要他寿命够长，经验过新发生的事情逐渐变成往事的情况，那么对于事情的梗概是怎样随着时间的流逝而变化，就有故事可讲。本书的最后一章就是一个恰当的例子。当初我着笔叙述超现实主义时，并不知道当时在英国的湖泊区[the Lake District]①还住着一位年长的德国避难者、后来证明他的作品在那以后影响增大。我说的是库特·施威特尔[Kurt Schwitters]（1887—1948），我认为他是本世纪二十年代初那些和蔼可亲的怪人之一。施威特尔把废汽车票、剪报、破布和其他零碎东西粘合在一起，形成颇为雅观、娱人的花束②（图390）。他不肯使用普通的颜料和画布。这种态度跟第一次世界大战期间在苏黎世开始的一种极端主义运动有关系。我本来可以在最后一章谈到原始主义那一节讨论这个“达达派”[Dada]③团体。我在那里引用过高更的信，信中说他认为他必须越过帕提侬神庙的石马向前，回到他童年的木马。那孩子气的声音达-达[Da-da]就能代表这样一件玩具。那些艺术家无疑是想变成小孩子，而且蔑视艺术的严肃和自大。这种感情不难理解；然而我一直认为，以他们曾经加以嘲笑和抛弃的那种严肃态度（虽然谈不上自大）去记载、分析和讲授这种“反艺术”④的态度，终究有些不大相宜。尽管如此，“反艺术”的感染力是许多学习艺术的青年学生所不可抗拒的，而且在本世纪六十年代批评家又谈起“新达达派”[Neo－Dada]⑤。然而要紧的显然不是名称而是可能投入到那些废品集合[assemblage]⑥中的聪明和才智。

我论述过（见329页），只要一件事情做得无比美好，我们由于单纯欣赏他的作法几乎忘记问一问他的作品打算做什么用，这时我们就会谈到艺术。我表示过，在绘画中这种情况越来越甚。第二次世界大战以后的发展已证实了我的话。如果我们所说的绘画仅仅指把颜色涂到画布上，那么你就能找到只欣赏涂布方式而不及其余的鉴赏家。即使在过去，艺术家的颜色的运用、笔触的活力或笔法的微妙也不是不受珍视；然而一般是在这些技巧所取得的效果这个更大的范围之中去评价它们。翻回到图210去欣赏提香怎样





391. 杰克逊·波洛克：第14号作品。1948年。库涅狄格州，韦斯特波特，凯瑟琳·奥德韦小姐藏。

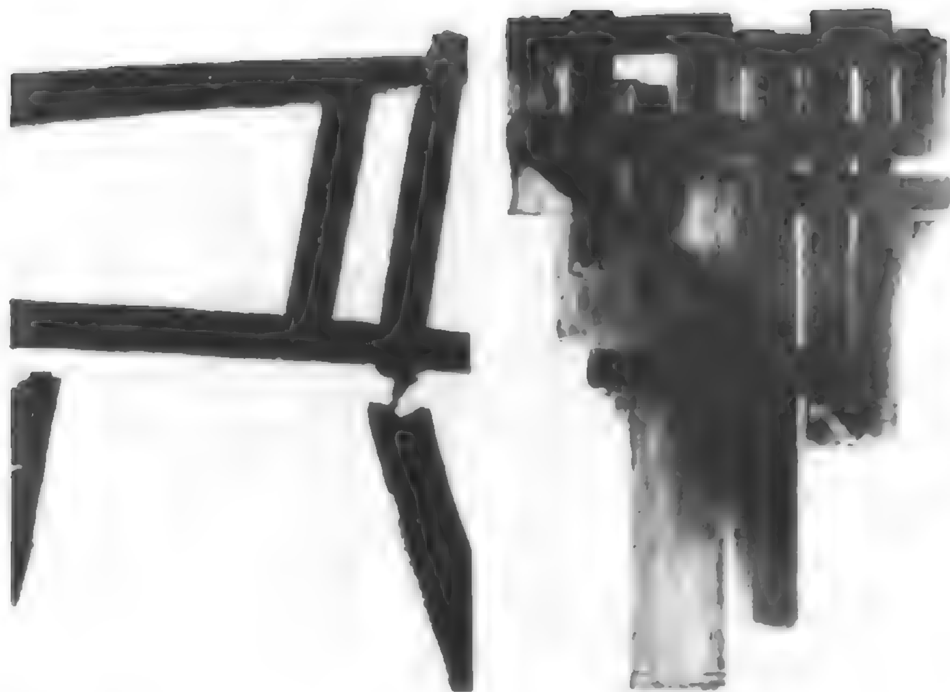
390. 库特·施威特尔：隐显墨水。拼贴画。1947年。作者收藏。

运用颜色表示皱领，翻回到图258去欣赏鲁本斯画农牧神胡须那种可靠的笔触。或者看看中国画家高克恭的绝技（图99），他在绢上运笔，层次无比微妙，却不露浮华烦琐痕迹。特别是在中国，纯粹的笔法技能最为津津乐道，最被欣赏。我们还记得中国画家的理想是掌握一种运笔用墨的熟练技艺，以便能趁着灵感犹在之机画下他们头脑中的景象，很像诗人草草记下他的诗句。对于中国人说来，写和画确实大有共同之处。我们谈中国的“书法”艺术，但是实际上与其说中国人欣赏的是字的形式美，不如说他们欣赏的是必须赋予每一个笔划的技巧和神韵。

于是，这里就是绘画的一个似乎还没有被探讨的方面——纯粹用色，不考虑任何内在的动机或目的。在法国，对于笔触留下的痕迹或墨点的专门研究叫作 tachisme［斑点画法］⑦，此词从 tache（斑点）而来。以新奇的用色引起大家注意的画家，最突出的是美国艺术家杰克逊·波洛克［Jackson Pollock］（1912—1956）。波洛克曾经沉迷于超现实主义，但是他逐渐抛弃了在他的抽象艺术习作中经常出现的那些怪异形象。他对因袭程式的方法感到厌烦以后，就把画布放在地板上，把颜料滴在上面，倒在上面或泼在上面，形成惊人的形状（图391）。他可能记得已经使用这种打破常规画法的中国画家的故事，还记得美洲印第安人为了行施巫术在砂地上作画⑧。这样产生的一团纠结在一起的线条正好符合二十世纪艺术的两个相互对立的标准：一方面是向往儿童般的单纯性和自发性，那就使人想起连形象还不能组成的幼小孩子们的乱画，与此相对，另一方面则是对于“纯粹绘画”问题有深奥的兴趣。这样，波洛克就被欢呼为所谓“行动绘画”［action painting］或抽象表现主义［Abstract Expressionism］⑨的新风格的创始人之一。波洛克的追随者并不都使用他那么极端的方法，但是他们都认为需要听从自发的冲动。他们的画跟中国的书法一样，必须迅速完成。它们不应该事先计划，应该跟一阵突如其来的自行

发作一样。没有什么疑问，艺术家和批评家之所以提倡这种方法，事实上不仅是受到中国艺术的影响，而且也完全受到远东神秘主义的影响，特别是那种以佛教的禅⑩为名在西方流行起来的神秘主义。这个新运动在这一点上也继续着较早的二十世纪的艺术传统。我们记得康定斯基、克里和蒙德里安就是神秘主义者，他们想突破现象的帷幕进入更高度的真实（见 317 页，322 页，324 页）；我们也记得超现实主义者企求“神性的迷狂”（见 328 页）。没有被惊得失去思维推理习惯的人谁也不能对此大彻大悟，这一点正好是禅宗教义的一部分（虽然不是最重要的一部分）。

在前一章中我提出一个论点，即人们不是一定需要接受艺术家的理论才能欣赏他的作品。如果一个人有耐心、有兴趣去多看看这一类绘画，最终就必然会比较喜欢其中的某些画，而不那么喜欢另外一些画，而且逐渐会意识到那些艺术家所追求的问题。甚至把美国艺术家弗朗兹·克兰［Franz Kline］（1910—1962）的一幅画跟法国 tachiste［斑点派画家］皮埃尔·苏拉格［Pierre Soulages］（1919—）的一幅画比较一下，也不无教益（图 392，393）。克兰把他的画叫作“白色图形”，这一点很有特色。他显然要求我们不仅注意他的线条，还要注意被线条以某种方式改变了形状的画布。因为，尽管他的笔划简单，但是它们的确产生了一种空间布局的印象。仿佛下半部正在向中心退去。不过我认为苏拉格的画显得更有趣。他的强劲的笔触的层次变化也产生了三维空间的印象，然而除此以外，在我看来颜料的性质却显得更为悦目——不过这些差别很难在插图中表现出来。甚至这种不准照相复制的性质也可能恰恰是吸引某些当代艺术家的地方。在这样一个世界中，许许多多东西都是机制的、标准化的，他们希望得到一种心理满足，觉得他们的作品实际上还是独一无二的，是他们亲手制作的产品。有一些人爱画巨幅画布，仅仅那规模之大就足以给人深刻印象，而在插图中规模大小也失去了意义。然而最重要的是，许多艺术家神往于他们所谓的“质地”［texture］，一种物质感，光滑或者粗糙，透



392. 弗朗兹·克兰：构成空白。1955 年。纽约，菲利浦·约翰逊收藏。

393. 皮埃尔·苏拉格：1954 年 4 月 3 日。纽约州，布法罗，奥尔布赖特—诺克斯美术馆。





395. 尼古拉·德·施特尔：阿格里琴托（意大利）景色。1954 年。苏黎世，美术馆。

394. 佐尔坦·克梅尼：波动。1959 年。米兰、洛伦津藏品。

明或者稠密。所以他们抛开普通颜料，改用别的材料，例如，泥团、锯末，或者砂子。

这就是对施威特尔和其他达达主义者的拼帖之作再次感觉兴趣的原因之一。麻袋布的粗糙性、塑料的光泽性，锈铁的粒面纹理，都可以用新颖的方式加以利用。那些制品介于绘画作品和雕刻作品之间。于是，住在瑞士的匈牙利人佐尔坦·克梅尼[Zoltan Kemeny]（1907—1965）就用金属组成他的抽象作品（图 394）。这类作品能使我们认识到我们的城市环境给予我们各种各样意想不到的视觉和触觉感受，于是就可以声称这些作品对于我们的作用就跟风景画对十八世纪的鉴赏家的作用一样，当时那些风景画使鉴赏家们得以在自然的本来面目中发现了“如画”之美（见 220 页）。

可是我相信读者们谁也不会以为这么几个例子就足以说完在各种近期艺术藏品中可能遇到的情况和内容的范围。例如，有一些艺术家特别喜欢形状和色彩的光学效果，喜欢研究它们怎样在画布上相互作用产生意料不到的耀眼效果或闪烁效果——这种运动已被命名为“光效应艺术”[Op Art]。但是把当代的艺术局面叙述成仿佛完全是单纯试验颜料、质地或者形状的天下，也会引起误会。一个艺术家要想获得年轻一带的尊敬，的确必须用有趣而独特的方式去掌握那些材料。但是在战后时期已经引起普遍注意的画家中有一些人已经不时从抽象艺术的探索中返回来重新制像，我讲这话时，尤其想到俄国移民尼古拉·德·施特尔[Nicolas de Stael]（1914—1955），他的简单而微妙的笔划常常组合起来，构成令人信服的风景画，奇迹般地给予我们一种光线感和距离感，同时又使我们感觉到颜料的性质（图 395）。这些作品继续着上一章论述的制像的探索（见 313—114 页）。

战后这一时期，另外一些艺术家被一个萦回在他们心头的形象吸引住了。意大利雕刻家马里诺·马里尼［Marino Marini］（1901—1980）用战时留在他脑海里的一个母题创作了许多不同的作品，由而闻名于世。那个母题是粗壮的意大利农民在空袭时骑着农场的马匹离开村庄逃跑的情景（图 396）。在这些焦急的人物和韦罗基奥的科莱奥尼（见 159 页，图 188）那样的传统英雄骑兵像之间形成的对比使那些作品特别引起同情。

即使这么几个例子也有助于说明为什么在今天写一部“直到当前”的艺术史比以往任何时候都难。如果确实有什么东西标志着二十世纪的特征，那就是试验各种各样想法和材料的自由。甚至在上一章我们就已经看到，表现主义、立体主义和原始主义这三个运动并不是整整齐齐地一一按时接续而来，而是提出了三种可能性，它们经常在艺术家心里相互影响、相互交织。也许由于时空距离较远造成了眼睛的错觉，于是在一定程度上使我们相信在以前几个世纪里风格递嬗比较有秩序。尽管如此，我们在本书中毕竟已



396. 马里诺·马里尼：骑马的人。1947 年。伦敦，塔特美术馆。

经看到即使哥特式和文艺复兴式也不像士兵游行那样互相接续而来。当年必定有那么一个时刻，谁也说不出在那时哪一个风格领先。然而没有耐性的读者要求当代历史家或批评家告诉他们的恰恰总是这个问题。他想了解最新的“主义”是什么。

就拿叫作“流行艺术”[Pop Art] ⑪的运动来说，在它背后的那些观念不难理解。我说过“在日常生活中包围着我们的是所谓‘应用的’或‘商业的’艺术，我们许多人觉得难以理解的是展览会上和美术馆里‘纯粹的’艺术，二者之间，还有一道不愉快的鸿沟”(见330页)，我说这些话时就是在暗示那些观念。对于那些已经理所当然地必须永远站在为“风雅”之士所鄙视的一边的艺术学生，上面讲的那道鸿沟自然就是一种难题。其他类型的反艺术此时已经全部变成博学之士所注重的事情了。它们跟遭到它们憎恨的艺术观念都有排他性和神秘的自负。为什么在音乐中过去情况不是这样？有一种新音乐曾经征服了群众，引起了群众的兴趣，达到歇斯底里般的狂热程度。那就是流行音乐[Pop Music]。我们就不能也有流行艺术，简单地使用连环图画或广告之中的人人都熟悉的形象就不能达到那种效果吗？

把实际发生的事情讲得明白易懂是历史家的工作，评论发生的事情是批评家的工作。在试图写当前历史时，最严重的问题之一是两种职责纠缠在一起。幸运的是，我已经在前言中说过我打算“排除一切只作为一种趣味或时尚的标本看待才可能有些意思的作品”。我认为，现在还没有看到那些实验有什么成果不归此例。然而读者应该不难拿定主意，因为如今许多地方都在举办那些最新动向的展览会。这也是一个新发展，而且是一个可喜的新发展。

艺术革命从来没有比第一次世界大战前开始的那一次更为成功的了。我们当中熟悉那些运动的第一批斗士的人，回想起他们的勇气，回想起他们藐视报刊评论的敌视和公众的嘲笑时所经受的苦难，再看到今天他们这些昔日的造反者的展览会得到了官方的支持，看到热情的人群围着展览会急于学习和吸收那些新的表现方法，真不敢相信自己的眼睛了。这是我经历过的一段历史，而且在某种程度上，这本书本身也说明了这个变化。在我最初设想并写作本书的导论和论述实验性美术那一章时，我想当然地认为批评家和历史家义不容辞的责任是，面对故意的批评去为一切艺术实践进行解释和辩护。今天的问题却是，当年对新作品的那种震惊感已经消失了，在报刊评论和公众看来，几乎任何实验性的事物都不妨接受。如果今天有人要找个斗士，那就是回避了造反者架势的艺术家。我相信，从本书在1950年初版以来，我所目击的艺术史中最重要的事件就是这一戏剧性的转变，而不是任何特殊的新运动。各界观察家已评述过这一意外的事态变化。

下面的话引自昆廷·贝尔[Quentin Bell]教授的论“美的艺术”[The Fine Arts]的文章，发表在1964年出版的一本论述《人文学的危机》[The Crisis in the Humanities]的书中(普卢姆[J. H. Plumb]编辑)：

> 在1914年，后印象主义[post-Impressionist]⑫艺术家不加区别地被叫作“立体主义者”、“未来主义者”[futurist]或“现代主义者”[modernist]，他被看作是怪人或骗子。那时公众熟悉而且赞赏的那些画家和雕塑家拚命反对根本的革新。金钱、影响和赞助都在他们那一边。

今天，几乎可说情况已经颠倒过来了。一些公共团体，像技术评议会［the Arts Council］、英国文化委员会［the British Council］、广播协会［Broadcasting House］，以及大企业、新闻社、教会、电影界和广告界都站在，恕我滥用名称，所谓墨守成规的［nonconformist］艺术的一边……公众什么都能够接受，至少有很大一部分颇有影响的公众是这样……任何一种古怪的绘画形式也不能惹恼批评家，甚至也引不起惊异……。

下面是当代美国绘画的有影响的斗士哈罗德·罗森堡［Harold Rosenberg］先生对大西洋彼岸局面的评述，他曾创造“行动绘画”这个名称。在1963年4月6日《纽约人》［New Yorker］周刊的一篇文章中，他认真讨论公众的两种反应的差异，第一种是公众对1913年纽约举办的第一次先锋派［Avant-Garde］艺术展览——军械库画展［The Armory Show］——的反应；第二种是他称之为“先锋派观众”［Vanguard Audience］的一种新型公众对艺术的反应：

……先锋派观众什么都能接受。他们的热情的代表——美术馆主持人，博物馆馆长，艺术教育家和画商——争先恐后地组织展览会，画布上的颜料未干或塑像的粘土未硬就加上了说明和标签。协力合作的批评家像个超等的猎奇者一样搜索艺术家的工作室，准备发现未来的艺术，带头树名延誉。艺术史家准备好了照相机和笔记本，确信每一个新奇的细节都可以记载。这个新传统已经使一切其他传统都变成微不足道的了……。

罗森堡先生暗示我们这些艺术史家帮助促成了形势的变化，他讲的很可能是对的。我的确认为现在写艺术史，特别是写当代艺术史的人，都有责任提醒读者注意，他的叙述有这种无心之中产生的效果。在本书的导论中（见16页），我谈到了这样一本书可能产生的危害。我说过妙趣横生地讲艺术是诱人一为的事。然而，相对而言这还是小事，更严重的是，这样一个概观通论可能给人错误的印象，以为艺术中事关紧要的就是变化和新奇。正是由于对变化感兴趣，使得变化加快到令人头昏眼花的地步。当然，把所有不称心的后果——不仅称心的后果——都归给艺术史学，那就不公平了。在某种意义上讲，当前对艺术史有这种新的兴趣，这本身就是那已经改变了我们社会中的艺术和艺术家的地位的许许多多因素造成的一个后果。最后我想列举几个那样的因素。

1. 第一个因素无疑跟大家所经历的进展和变化有关。这已经使我们把人类的历史看作一连串的若干时期，相互承接走向我们所处的时代，而且进一步还要走向未来。我们知道有石器时代和铁器时代，我们知道有封建时代和工业革命时代。我们对于这个过程也许已经不乐观了。我们可能已经意识到，在这已经把我们带进太空时代的一连串变化之中，不仅有得，而且有失。然而从十九世纪以来，时代的前进是不可抗拒的这一信念已经深入人心。人们觉得艺术绝对不比经济和文学落后，也在被这一不可抗拒的变化过程推向前方。实际上，艺术是被看作一种主要的“时代表现”。尤其是在这一点上，艺术

史学（甚至像这样一本书）的发展对传播这个信念尽过一份力⑮。当我们回翻书页时，难道我们大家并不感觉希腊神庙、罗马剧场、哥特式主教堂或现代摩天楼都“表现”了不同的心理状态。都标志着不同的社会类型吗？如果把这个信念简单地理解为希腊人不可能建成洛克菲勒中心［Roekefeller Center］，而且也不可能想去建造巴黎圣母院，那么它还是有道理的。但是它蕴涵的意思往往却是，希腊人的时代条件，或者所谓时代精神，必然要开出帕提侬神庙这个花朵，封建时代不可避免地要建造主教堂，而我们则注定要建造摩天楼。根据这种观点——我并不持这种观点——一个人不接受他所在时代的艺术，当然就是既徒劳又愚蠢。于是任何风格或实验只要被宣布为“当代的”，就足以使批评家感到有责任去理解和提倡。由于这种变化哲学，批评家已经失去了批评的勇气，转而变成了事件编年实录作者了。他们指出以前的批评家未能认识和接受新兴起的风格那些声名狼藉的失败事实，以此证明态度应该发生这一变化。批评家最初以敌视的态度对待印象主义（见 290—291 页），而印象主义后来却一跃享有那样的盛名，赢得那样高的身价，这件事尤其使批评家害怕，于是变得这样缩手缩脚。有一种讲法，说过去伟大的艺术家一无例外总是在他们的时代里遭到反对和嘲笑；这种奇谈不胫而走，于是公众现在作出值得称赞的努力，不再反对和嘲笑任何东西。把艺术家看作是代表未来时代的先锋，如果我们不欣赏他们，那么看起来可笑的就会是我们而不是他们，这种观点至少已经支配了数目相当可观的少数派。

2. 促成这种局面的第二个因素也跟科学技术的发展有关系。大家都知道现代科学思想往往显得极其深奥难解，然而事实却证明它们有价值。现在大多数人已经知道的那最惊人的例子当然是爱因斯坦的相对论，虽然它似乎跟所有普通经验性的时空概念都不一致，可是却推导出据以制成原子弹的质量和能量的等式。艺术家和批评家在过去和现在都对科学的威力和声望深有印象，由此不仅产生了信奉实验的正常思想，也产生了不那么正常的思想，信奉一切看起来难解的东西。不过，遗憾得很，科学不同于艺术，因为科学家能够用推理的方法把难解的跟荒谬的分开。艺术批评家根本没有那一刀两断的检验方法。然而他却感觉再也不能花费时间去考虑一个新实验有无意义了。如果他那样做，就会落伍。虽然这一点对过去的批评家可能并不象现在这样了不起，但是在今天，几乎已经普遍相信墨守陈规旧律、不肯改变的人必将走投无路。在经济学中，一直告诫我们必须适应形势，否则就要灭亡；我们必须心胸宽广，给已经提出的新方法一个机会。没有一个实业家能豁出去，不怕戴上保守主义的帽子。他不仅必须跟着时代跑，而且必须被人家看到他在跟着时代跑，保证做到这一点的一个方式就是用最时髦的作品装点他的董事会议室，越革命越好。

3. 形成当前局面的第三个因素，乍一看可能跟前面讲过的矛盾。因为艺术不仅要跟上科学和技术的步伐，还要留出退路离开那两个怪物。像我们所看到的，正是因为这一点，艺术家开始回避理性的和机械性的东西，才有那么多人信奉强调自发性和个性的价值的神秘主义信条。确实很容易理解人们对机械化和自动化，对我们生活的过分组织化和标准化，以及它们所要求的乏味的盲从主义，可能感受到怎样的威胁。艺术似乎是唯一的避难所，还允许甚至珍视任意随想和个人怪癖。从十九世纪以来，许多艺术家宣称他通过侮弄有产阶级（见 286 页），打了一场反对保守因袭主义的漂亮仗。遗憾得很，有

产阶级在这同时已经发现被侮弄相当好玩。看到有些人一派孩子气，不肯正视今天的社会现实，却还在当前的世界里找到了合适的安身立命的所在，看到这种可笑的人物，难道我们大家不感到某种快活吗？如果我们可以通过对于侮弄不吃惊、不发呆来宣扬我们并无偏见，难道这不是给我们增添了一种美德吗？于是技术效率界和艺术界双方达成妥协之计。艺术家可以退回他的个人世界，专心于他的手艺之谜，专心于他的童年梦幻，但是至少他也要遵从公众对于艺术何所事事的看法。

4. 那些对于艺术何所事事的看法，大大地受到一些有关艺术和艺术家的心理学假设的影响，我们在本书进程中已经看到那些假设的发展。有自我表现的观念，它可以回溯到浪漫主义时期（见 282 页）；有弗洛伊德的一些发现造成的深刻影响（见 328 页），那些发现被认为暗示着在艺术和精神苦恼之间有比弗洛伊德本人所能承认的更为直接的联系。跟艺术是"时代表现"这个日益增强的信仰相结合，那些信念就能导出一个结论，说艺术家不仅有权力而且有责任抛弃一切自我控制。如果由此产生的感情爆发并不美观，那是因为我们的时代也不美。要紧的是，正视这些有助于我们断定目前困境由来的明显的现实情况。与此相对的，是认为只有艺术可以让我们在这个很不完美的世界中一瞥完美的景色，这种观念一般被斥之为"逃避主义"而不予考虑。心理学激起的兴趣无疑已经驱使艺术家和他们的公众都去探索人的一些精神领域，从前那些领域被认为可厌或者是禁区。由于不愿意戴逃避主义这顶帽子，许多人就把目光盯在前人看到就会回避的景象上而不旁顾。

5. 上面列举的那四个因素对于文学和音乐局面已经产生的影响之大，绝不下于对于绘画和雕塑局面产生的影响。其余五个我想考虑的因素多少是艺术实践所特有的。因为艺术较少依赖中间的媒介物，跟其他创作形式不同。书籍必须印刷出版，戏剧和乐曲必须演出；对设备有这种要求，就刹住了极端实验的车。所以，已经证明在一切艺术中绘画对于彻底的革新反映最快。如果你喜欢泼色，你就可以不用笔；如果你是个新达达主义者，也可以拿一点废品去展览，看组织者们敢不敢拒收。无论他们怎样做，你都能取乐。艺术家最终确实也还需要中间的媒介物，需要商人去展示和宣传他的作品。不用说，这仍然是个问题；然而前面所讨论的一切影响很可能对商人的作用比对批评家和艺术家的作用还要大。如果说有什么人必须注意形势变化的晴雨表，注视着动向，留心崛起的天才，那就是商人。如果他押宝时没有把马选错，那么他不仅能够发财，他的主顾也会永远感激他。上一代的保守的批评家总是抱怨"这种现代艺术"完全是商人的骗局。然而商人始终是想赚钱的，他们并不是市场的主人，而是奴仆。一个估计正确，使某一个个别的商人一时有能力、有威望去给人延誉或毁誉，这种时刻过去可能出现过；但是，商人刮不起变化之风来，正如风车刮不起风来一样。

6. 对于教师来说，情况可能就不同了。在我看来，艺术教学是形成当前局面的第六个因素，也是一个很重要的因素。正是在对儿童的艺术教学中，最先发生了现代教育革命。本世纪开始时，艺术教师开始发现，如果他们抛弃破坏心灵的传统练习法，他们就能怎样在儿童那里获得远为巨大的收获。当然在那个时期，由于印象主义的成功和新艺术运动的实验（见 300 页），那些传统方法已经横竖都是遭到怀疑的东西了。那个解放运动的先驱者们，特别是维也纳的弗朗茨·西切克 [Franz Cizek]（1865—1946）希望儿童

的才能自由发挥，一直到他们能够理解艺术的标准为止。他获得的成果非常惊人，以致儿童作品的创造力和魅力引起了训练有素的艺术家的羡慕（见 319 页）。另外，心理学家也开始重视儿童在玩弄颜料和粘土时感到的彻底开心。正是在艺术课上，“自我表现”的理想目标首次得到许多人的赞赏。今天我们理所当然地使用“儿童艺术”一名，甚至不曾意识到它跟前人所持的各种艺术概念都有抵触。大多数公众已经受过这种教育的训练，这种教育已经教给他们一种新的容忍精神。他们许多人已经体验到自由创作的乐趣，把练习绘画作为一种消遣。业余爱好者的数目激增必然从很多不同的方面影响艺术。虽然这样一来就培养出一种对艺术的兴趣，艺术家必然欢迎，但是许多专业工作者也急于强调艺术家作画的笔法和业余受好者的笔法之间的差别。专家的笔触的奥妙可能跟这一点有些关系。

7. 在这里，我们可以很方便地列出第七个因素——绘画的敌手摄影术的普及，它本来也可以列为第一个因素。过去的绘画并不曾完全地、排斥一切地以模仿现实为目标。但是正如我们所看到的（见 330 页），跟自然的联系给绘画提供了某种立足之地；这个挑战性的问题使最大的天才的艺术家操劳了几百年之久，而批评家则至少也有了一个外表的标准。不错，摄影术从十九世纪初期就出现了，然而现在的摄影不能跟那些早期阶段比较。现在每一个西方国家里都有几百万人拥有照相机，每一个假期拍出的彩色照片数目必定达到几十亿。其中一定有许多巧拍，跟许多普通的风景画一样美丽而引人动心怀旧，跟许多绘制的肖像一样生动且令人难以忘怀。这就无怪乎“照相式”已经在画家和教授艺术鉴赏的教师中间成为秽语。他们对产生反感的原因所作的解释，有时可能荒诞而偏颇，但是现在艺术必须探索跟表现自然不同的其他可取之道，这个论点却有许多人觉得似乎有道理。

8. 作为形成目前局面的第八个因素，我们在这里绝对不能忘记在世界上一些很大的国家里，艺术家被禁止探索其他可取之道。俄国所阐扬的马克思主义理论认为，二十世纪艺术的全部实验不过是资本主义社会没落的现象罢了。一个健康的共产主义社会的现象是一种画愉快的拖拉机手或健壮的矿工来歌颂生产劳动快乐的艺术。那种从上而来控制艺术的企图，当然使我们意识到，我们的自由给予我们的实际幸福。不幸，这就把艺术拉上政治舞台，变成冷战的武器。如果不是为了利用这个机会把自由社会和极权社会之间这一很现实的对比摆清楚的话，在西方阵营里官方对极端主义造反者的支持也许不会这样急切。

9. 这里我们就讲到形成新局面的第九个因素了。从极权主义国家的单调乏味的一致性和自由社会的快活开心的多样性之间的对比中，确实可以得出一个教训。凡是用同情和理解的态度观察当前局面的人都必须承认，甚至公众急切地追求新奇和对时髦念头的迅速反应，也给我们的生活增加了风趣。它在艺术和设计中激起了创造性和冒险般的快乐，老一代人大可因此羡慕青年一代。我们有时可能很想把抽象绘画的最新成就斥之为“娱人的窗帘布”不加重视，但是我们不应该忘记在这些抽象实验激励之下，富丽而多样的窗帘布已经变得多么令人愉快。那种新的容忍态度，批评家和工厂主乐于给新的观念和新的色彩组合以试验的机会，这无疑已经丰富了我们的环境，甚至连时尚的迅速倒转也对这种乐趣有所帮助。我相信许多年轻人就是以这种精神去观看他们觉得是自己时代

的艺术的东西，而不过多地为展览目录前言中包含的那些神秘难解之处烦恼。这是应该的。只要真正得到快乐，即使某种稳定因素正在被抛弃，我们也会高兴。

另一方面，这种屈服于时尚的危险不需要什么强调就很清楚。危险在于它恰恰威胁着我们喜爱的那种自由。当然威胁不是来自警方，这还是可以庆幸的；威胁来自盲从主义的压力，来自害怕落伍，害怕被戴上“老古板”或者其他各种类似的帽子。仅仅不久以前，还有一家报纸告诉读者说，如果想“继续参加艺术赛跑”，就要注意当前的一个个人画展。其实，根本没有这样的赛跑，如果有的话，那么我们最好还是记住龟兔赛跑的寓言⑭。

现在比任何时候都有必要记住艺术跟科学技术的差异到底有多大。艺术史有时确实可以追踪一下某些艺术问题的解决办法的发展过程，本书已经试图把这些讲清楚。但是本书也试图表明在艺术中我们不能讲真正的“进步”，因为在某一个方面有任何收获都可能要由另一个方面的损失去抵消(见 142 页和 301 页)。这一点在当前跟在过去同样正确。所以有些事情是不可避免的，例如在忍耐力方面有可喜的收获，同时也就有丧失标准的后果；追求新刺激也不能不危害过去那种耐性，而那种耐性曾经促使过去的艺术爱好者尽力创作出公认的杰作，不作出自有其奥秘的作品不罢休。那种尊重往昔的态度当然也有毛病，它有时促使人们忽视在世的艺术家。我们也绝不能保证，我们的新的敏感性就不会促使我们忽视我们中间那些不屑于赶时尚和出风头而努力前进的真正天才。此外，如果我们发展到仅仅把过去的艺术看作陪衬，用它来烘托出新胜利所具有的意义，那么专心于当代就很容易促使我们脱离传统遗产。好像是个悖论，博物馆和艺术史书竟可能增加这种危险，因为把图腾柱、希腊雕像、主教堂的窗户、伦勃朗的作品和杰克逊·波洛克的作品集中在一起，就极容易给人一种印象，以为这一切都是**艺术**，尽管它们出于不同的时期。只有我们看出为什么情况并非如此，为什么画家和雕塑家以迥然不同的方式对不同的局面、制度和信念作出反应，然后艺术的历史才开始有意义⑮。正是因为这一点，我才在这一章里集中讨论艺术家今天可能对其作出反应的局面、制度和信念。至于将来——谁能预言呢？

一种转化的心境

上节文字发表于 1966 年，那时本书的许多年轻读者尚未出生。在本章篇首，我讲到了我为什么认为艺术史不能“一直写到当前”，还讲到了我持这一看法的某些理由。二十几年前，当我用“实验性美术”一章（见 442—475 页）结束本书时，我和同代人一样，确信二十世纪艺术的各类革命运动正面临着心怀敌意的公众，必须加以保卫，以抵御他们的种种偏见。不过，1966 年已不同于 1950 年的情形。此间，昔日造反者的作品已成为博物馆和私人收藏家的珍品。假如某些公众仍然觉得这些作品难懂，他们就极想倾听别人的讲解。可见，现代艺术已获全胜。正是由于我经历了当初那场艺术命运的变迁，所以用问号结束了上文：至于将来——谁能预言呢？

接着便出现了“后现代主义”[Post-Modernism]这个新口号。谁都不认为这是个好字眼，它毕竟只是说，那些依附该倾向的人觉得“现代主义”已然过时，可如今这种看法却的确广为流布，出乎我的预料。

我在上节曾引用著名的批评家的观点，以证实现代艺术运动已经取得无可置疑的胜利（见484页），在此，我想引用巴黎《国立现代艺术博物馆杂志》[Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne]（编辑伊夫·米绍[Yves Michaud]）1987年12月号社论中的几段话：“我们不难察觉后现代时期的征象。现代市郊住宅设计中吓人的立方体往往被转化成本身依然为立方体的结构物，不过如今已盖上了风格化的装饰。严格拘谨乏味不堪的各类抽象画形式（‘硬边的’[hard edged]，‘色域的’[colour field]或‘后绘画的’[post-painterly]），业已为寓意绘画或手法主义绘画所取代，其通常为具像形式……充满了传统和神话的引喻。在雕刻中，‘高技巧’[high-tech]或嘲讽式[mocking]的混合物取代了那些追求材料的真实性和追求惑人的三维性的作品。艺术家们不再规避叙事、布道或道德说教……与此同时，艺术管理员和艺术官员，博物馆人员，艺术史家和批评家已经失去或放弃了自己对形式史的坚定信仰，而前不久他们还将这种形式史与美国抽象画联系起来。不管好歹，他们已经能够接受不再关心先锋派的多样化艺术了。”

1988年10月11日，约翰·拉塞尔·泰勒[John Russell Taylor]为《泰晤士报》撰文写道：“十五或二十年前，如果我们去参观一个宣称是拥护先锋派的展览，我们很清楚‘现代’一词的含义，我们可以预期大致在那里能看到什么。然而，如今我们生活在一个多元化的世界里，最先进者——可能是后现代——往往可能看起来最传统而且最退化。”

如果还要引用别的著名批评家的言论，那是轻而易举的事。这些批评家的言词读起来像在现代艺术墓旁的演讲。不错，我们可能会想起马克·吐温[Mark Twain]那家喻户晓的双关语，说他去世的消息被过分夸大了，但是，无可否认，旧的信念已经有点动摇了。

对于这种发展，本书的细心读者不会大为惊奇。我在前言中说过：“每一代人都有反对先辈的准则的地方；每一件艺术作品对当代产生影响之处都不仅仅是作品中已经做到的事情，还有它搁置不为之事。”如果那时的情况如此，那就只能意味着：我所描述的现代主义的胜利不可能永远保持下去。对于初涉艺术领域的人来说，那种进步的观念，先锋派的观念，似乎有点微不足道，令人生厌，而谁又知道本书就是否没有为这种转化的心境起过作用呢？

1975年，年轻的建筑家查尔斯·詹克斯[Charles Jencks]在讨论中首先启用了“后现代主义”一语，当时他讨厌“功能主义”的信条，而“功能主义”则是现代建筑的标志。我曾在本书第445页上对它作过论述和批评。我说过，这种信条“帮助我们摆脱了无用乏味的花饰，十九世纪的艺术观念曾经用那些花饰把我们的城市搅得乱七八糟”。但是跟所有的口号一样，这个口号也难免过分简化。应当承认，装饰可能微不足道，枯燥乏味，但也能给我们带来乐趣，这种乐趣是现代艺术运动中的“清教徒们”不愿给予公众的。如果这种装饰如今使较为老练的批评家们感到震惊，那就很好，因为“令人震惊”毕竟已被他们视为一种独创性的标志。从道理上说，跟功能主义一样，使用好玩的形式可能是

明智的也可能是轻浮的，这要看设计者的禀赋。

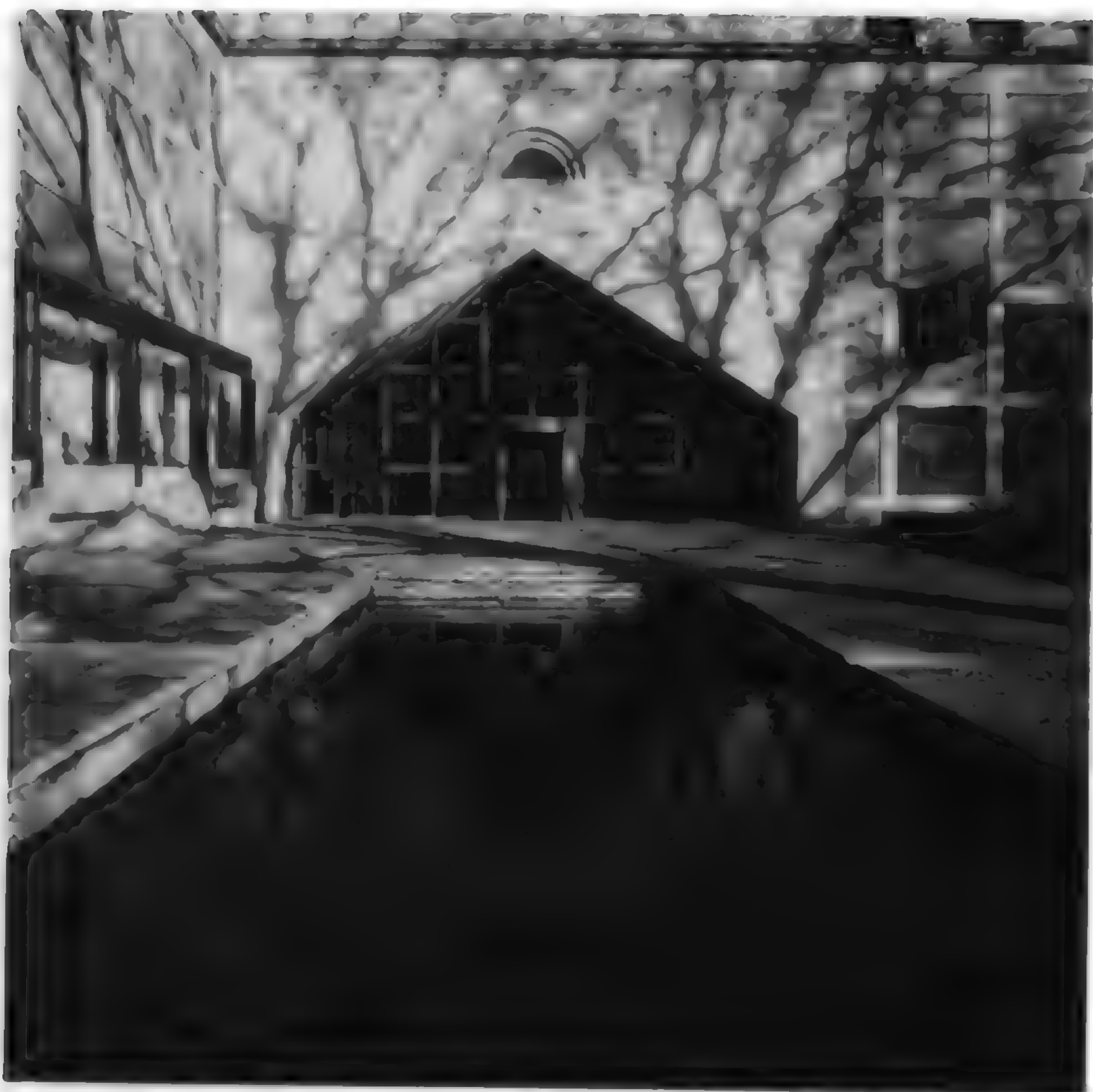
无论如何，如果读者从图 398 回翻到图 364（见 442 页），就不会对菲利普·约翰逊[Philip Johnson]（生于 1906 年）1976 年为纽约设计的一座摩天楼所引起的不小骚动感到吃惊了。这场骚动不仅发生在批评家中间，而且甚至牵动了每日新闻。约翰逊的设计没有采用常见的方盒加平顶，而是重新启用了古代发明的三角额墙，使人隐约想起利昂纳·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂约 1460 年设计的立面（见 183 页，图 162）。这种大胆违背纯粹功



397. 电话电报大楼，纽约城。建筑师：菲利普·约翰逊和约翰·伯奇 1978—1982 年。

能主义的作法引起了实业家们的兴趣，我在上节提到他们想要表明自己在跟着时代跑（见 486 页），出于明显的原因，博物馆的馆长们也是如此。克洛里美术馆［Clore Gallery］便足供佳例（图 398）。该馆由詹姆斯·斯特林［James Stirling］（生于 1906 年）设计，供伦敦塔特美术馆的特纳藏馆［Turner Collection of the London Tate Gallery］专用。

398. 克洛里美术馆入口处，在伦敦塔特美术馆。建筑师：詹姆斯·斯特林和迈克尔·威尔福德。1982—1986年。



这位建筑师反对包豪斯之类建筑的严肃冷峻，赞赏更轻巧灵动，更富有色彩，更动人心目的东西。

不仅许多博物馆的外貌发生了变化，而且连供人观看的展品也是如此。在不久前，现代艺术运动把十九世纪的所有艺术形式斥责为是不值一看的东西：特别是官方的沙龙艺术遭到拒斥，被扔进了博物馆的地下室。在本书第 399 页，我曾大胆提出这种态度不可能持久，重新发现这些作品的一天总会到来。即便如此，不久前一座新的博物馆即奥赛

博物馆［The Musée d'Orsay］在巴黎开放时，仍使我们大部分人感到吃惊。这座博物馆设置在从前的一座新艺术风格的火车站中，并排联袂地展出了保守派和现代派的绘画，使参观者自行判断和修正原来的偏见。不少人惊奇地发现，一幅图示一段轶事或纪念一个历史事件的画并非不誉。它也可能有好坏之为。

认为这种新的容忍对开业艺术家的观点也会产生影响，在当初只是预料而已。1966年，我用《纽约人》杂志上的画（图 399）做了上节结语的尾图。从某种程度上说，画中那位怒气冲冲的女人向那位有胡子的画家提出的问题预示了今天转化的心境，这不足为奇。显然，已有一段时间，我所谓的现代主义的胜利将非传统信奉者们置于了一个矛盾的境地。年轻的艺术学生为常规的艺术观点所激怒，要创造“反艺术”，颇可理解，不过，一旦反艺术得到官方的支持，便成了大写的艺术，还有什么东西可反呢？

正如我们所见，建筑师们也许仍然指望借助背离功能主义来引起某种冲激，但是，具有不精确称谓的“现代绘画”从未采用过这种简单的原则。二十世纪重要的艺术运动和潮流都有一个共同点，那就是反对研究自然形相。并非说其间的所有艺术家都甘愿意如此，但是大多数批评家们深信，唯有最彻底地摆脱传统，才能导致进步。我在本节开头引用的近期对当前艺术情境的评论恰恰说明，那种信念已经丧失了基础。正是这种不断的容忍造成了一种可喜的副作用，使得东西方社会在艺术态度上的明显对比大为减弱（见 488—489 页）。今天，批评意见呈现出更加多样化的面貌，使更多的艺术家有机会得到承认。其中有些艺术家已经重归具像艺术，并且（正如上面的引文所说）“不再规避叙述，布道或道德说教”。约翰·拉塞尔·泰勒讲到”在一个多元化的世界里，最先进者……往往可能看起来最传统……”，说的也就是这个意思。

今天，那些对于多样化享有这种新发现的权力的艺术家并非全都接受“后现代”这个标签。正是这个原因，我才宁愿讲“一种转化的心境”而不愿讲一种新风格。我在上节强调指出，将各种风格设想成像“士兵游行”那样互相接续而来，总易引起误解（见482页）。不可否认，阅读艺术史著作的人和撰写艺术史著作的人都喜欢这样整齐的排列，但是如今人们更加普遍地认识到艺术家有权走自己的路。这样，“如果今天有人要找个斗士，那就是回



399.“你为什么像别人一样一定是非传统信奉者呢？”素描，斯坦·亨特画。1958年版权，《纽约人》杂志。

避了造反者架势的艺术家”(见 484 页)，这话在 1966 年适用，而今就失效了。一个突出的例子是画家卢西恩·弗洛伊德 [Lucian Freud] (生于 1922 年)，他从不反对研究自然形象。他的画《两种植物》[Two Plants] [图 400] 也许使人想到丢勒作于 1502 年的《野草》(见 264 页，图 218)。他们的画都表明了艺术家专心致志地表现普通的植物之美，但丢勒的水彩画是供自己使用的画稿，而弗洛伊德的大幅油画却是现在挂在伦敦塔特美术馆的一件自身独立的作品。

我在上节还提到，对于教授艺术欣赏的教师来说，“照相式”已经成为秽语（见 488 页)。与此同时。对摄影术的兴趣却大大增加，收藏家们竟相获取过去和现在的重要摄影家的作品。我们的确可以证明，像亨利·卡蒂埃-布雷松 [Henri Cartier-Bresson] (生于 1908 年）这样的摄影家与当今在世的任何画家一样令人尊敬。许多游客也可能拍下如画的意大利村庄景色的快照，但哪一位都决不可能创造出像卡蒂埃-布富松《阿布鲁齐即景》[Aquila degli Abruzzi] 那样令人信服的图象 (图 401)。卡蒂埃-布雷松随身带着小型相机，体验了那种手扣扳机，静伏等待“射击”那一时刻的猎人的兴奋。但他也承认”酷爱几何



100. 卢西恩·弗洛伊德:两种植物。1977— 1980 年。伦敦塔特美术馆。

学，这使他精心择取取景器中的任何场景。这样拍出的照片使我们有亲临其境之感，我们感觉到搬运面包的妇女在陡坡道中上上下下，同时仍然为整个构图——栏杆和台阶，教堂和远处的房舍——所吸引，其趣味盎然，堪与更为精心设计的绘画比美。

近年来，艺术家也采用了摄影手段，以创造出先前为画家们所独占的新奇效果。因此，戴维·霍克内［David Hockney］（生于 1937 年）喜欢用自己的照相机创造复合形象，这些形象有点使人想到毕卡索 1912 年的《小提琴和葡萄》之类的立体主义绘画（见 457 页，图 375）。戴维·霍克内的母亲肖像（图 402）即以各种角度略微不同的照片拼贴而成，并且也记录下了母亲头部的转动。人们也许预料这种拼贴会产生混乱，不过，这幅肖像肯定具有唤起作用。归根结蒂，我们看一个人时，目光决不会停留许久，我们想到一个人时，心里形成的形象也总是合成的形象。霍克内设法在自己的摄影实验中捕捉到的就是这种体验。

就目前来看，这种摄影师和艺术家之间的和好在今后几年会变得越来越重要。诚然，甚至十九世纪的画家也大量使用照片，但如今的所为在追求新奇效果上得到了承认和普及。



401. 亨利·卡蒂埃布雷松：阿布鲁齐即景。摄影，1952 年。

—498

402. 戴维·霍克内：我的母亲，布拉德福德，约克郡，1982年5月4日。偏振片拼贴。



现在有些史学家认为，这些趣味和时尚的变化说明我们甚至没有权力谈论艺术作品的好坏。他们指出，许多我们赞美的大师和许多往昔的风格没有为前几代感觉敏锐而又学识渊博的批评家所赏识。此话不假。尽管任何批评家和史学家都不可能完全摆脱偏见，但我认为，如果据此得出艺术价值全然是相对的结论，那就大错特错了。即使我们很少停下来寻找那些不能立即吸引我们的作品或风格的客观价值，也并不能证明我们的欣赏全然是主观的。我依然深信，我们能够识别艺术造诣，而这种识别能力与我们个人的好恶没有什么关系。本书的某位读者可能喜欢拉斐尔，讨厌鲁本斯，或者正好相反。但是，如果本书的读者不能认识到这两位画家都是卓越的大师，那么本书就没有达到它的目的。

改变着的历史

我们的历史知识永远不会完备，永远有新事实尚待发现，它们可以改变我们对往昔的认识。读者手上这本**艺术的故事**也未尝设想为无所不有之作，相反，正如我原来在艺术书籍评介中所说，"连本书这样简略的著作也可以说是关于古往今来一大批历史学者所从事的工作的报告，这些学者帮助阐明了时期、风格和人物的概况"。

大略追寻一下本书据以立论的作品何时为我们所知，也许确实不无裨益。古物的爱好者是在文艺复兴时期开始有计划地搜索古典艺术的遗迹的；1506年发现了拉奥孔（见60页，图68），同期还发现了眺望楼的阿波罗（见57页，图63），这给艺术家和艺术爱好者以深刻的印象。在十七世纪反宗教改革［Counter Reformation］的狂热之中，早期基督教地下墓室（见70页，图83）第一次得到有计划的考查。随之而来，十八世纪发现了赫库兰尼姆［Herculaneum］（1719年）、庞贝（1748年）及其他一些城镇，它们已被埋葬在维苏威火山的灰烬之下，在那几年里如此众多的美妙绘画（见60—61页，图69、70）重见天日。说来也怪，直到十八世纪，希腊瓶画之美才破天荒第一次得到赞赏，它们有许多是在意大利国土的坟墓中发掘出来的（见42—43页，图48、49；见51页，图56）。

拿破仑出征埃及（1801年）使埃及向精于辨认象形文字的考古学家打开了大门，由而学者得以逐渐理解了许多国家所热切探索的一些纪念物的含义和功用（见28—33页，图32—37）。十九世纪初期，希腊仍是土耳其帝国的一部分，旅游者不能随便进入。雅典卫城的帕提侬神庙已成了一座清真寺，在驻君士坦丁堡的英国大使埃尔金勋爵［Lord Elgin］获准把神庙上的一些雕刻品运往英国之前（见49—50页，图54、55），那些古典雕刻品久已无人过问。不久以后，1820年米洛的维纳斯（见57页，图64）在米洛斯岛［Melos］偶然被人发现，运到巴黎罗浮宫以后，立即声誉鹊起。十九世纪中期，英国外交官兼考古家奥斯汀·莱亚德爵士［Sir Austen Layard］是美索不达米亚沙漠（见38页，图43）考查工作的一员主将。1870年，德国业余考古爱好者海因里希·施利曼［Heinrich Schliemann］开始寻找荷马史诗中颇负盛名的一些地方，发现了迈锡尼的坟墓（见36页，图40）。到那时，考古学者已经不愿再把考查工作让给非专业人员。各国政府和国立研究院划分了可用的现场，组织起有计划的发掘工作，往往还是按照谁发现归谁的原则办事。就是在那时，在以前法国人仅仅零零散散地进行一些发掘工作的地方，德国考查队开始发掘出奥林匹亚的遗迹（见46页，图51），1875年发现了赫赫有名的赫耳墨斯雕像（见55页，图61、62）。四年以后，另一支德国派遣队发掘出珀加蒙的祭坛（见59页，图67），运往柏林；1892年，法国人开始发掘古老的德尔菲（见41页，图47；见46页，图52），为此不得不把一座希腊村庄整个移去。

十九世纪晚期，最初发现史前洞窟绘画时，事情更为振奋人心，因为在1880年阿尔泰米拉山洞的绘画（见19页，图20）首次公诸于世时，只有少数学者同意艺术史不能不向前推好几千年。不消说，跟1905年奥斯贝尔格［Oseberg］地区的维金人坟墓的种种发现（见85页，图104）相比，我们之所以能了解墨西哥和南美的艺术（见25－26页，图

28—30），印度北部艺术（见 67—68 页，图 79、80）和中国古代艺术（见 78—79 页，图 92、93），同样有赖于博雅有志之士。

在本书中附有插图的中东地区后来的考古发现中，我想提一下 1900 年前后法国人在波斯发现的胜利纪念碑（见 37 页，图 42），还有在埃及发现的那些希腊化时期肖像（见 65 页，图 76），英国考查队和德国考查队在埃尔-阿玛尔纳地区的发现（见 34 页，图 38），当然还有 1922 年卡尔纳冯勋爵［Lord Carnarvon］和霍华德·卡特［Howard Carter］在图坦卡门墓中发现的震惊人间的地下宝藏（见 35 页，图 39）。乌尔地区古代苏美尔人的墓地（见 37 页，图 41）从 1926 年开始由伦纳德·伍利［Leonard Woolley］进行了考查。

当年我在写作本书时得以收入的最新发现是，1932 年至 1933 年出土的杜拉-欧罗玻斯犹太会堂的壁画（见 68 页，图 81），1940 年偶然发现的拉斯科山洞（见 17—19 页，图 19、21），还有尼日利亚发现的奇妙的青铜头像（见 22 页，图 23），当时至少发现了一个，同期还有更多的头像发现。

上面列举得并不完全，但是其中有一处是有意略去，即阿瑟·埃文斯爵士［Sir Arthur Evans］1900 年前后在克里特岛上的一些发现。留心的读者想必已经注意到我在文中确曾提到那些重大的发现（见 36 页），但是唯独这一次却违背了给我所论述的作品附上插图的原则。参观过克里特岛的人大可对此明显的疏忽愤愤然，因为他们一定对那里的克诺索斯［Knossos］宫及宫墙上的伟大壁画留有深刻的印象。我也深深为其所感动，但是我对于本书是否要图示它们踌躇不决，因为我不能不怀疑我们所见的有多少是古代克里特人当年所曾寓目的。那位发现者无可指责，他一心想让人们追忆宫殿的壮丽，于是请瑞士画家埃米尔·吉里雍［Émile Gilliéron］父子用已发现的残部重建壁画。如果让它们维持当年被发现时的原样不动，那么相比之下，无疑不如今天壁画的样子更能使大多数参观者感到赏心悦目，无奈吹毛求疵的疑云迟迟不散。



403. 渔人。壁画。出自桑托林岛（古名提拉岛）。作于公元前 1500 年左右。雅典国立考古学博物馆。



406. 英雄或运动员。局部。

因此，希腊考古学家斯波罗斯·马里那托斯［Spyros Marinatos］在1967年开始的一系列发掘工作中，把桑托林岛［Santorini］（古代的提拉［Thera］）上的废墟中发现的同样的壁画远为完好地保存下来，这就特别值得感谢。那个渔人的形象（图398）非常符合其前的一些发现所给予我的印象，我曾提到它们那自在优美的风格，远远不像埃及艺术风格那么僵硬。这些艺术家显然不那么受宗教习俗的束缚，虽然他们还不曾在希腊人之前对短缩画法进行那样系统的探索，更谈不上明暗画法，但是今天在艺术的故事中，却不应该对他们那些可喜的创作略而不论。

在讨论古希腊的伟大的发现时期时，我曾切望读者注意我们对希腊艺术的描绘有些失真，因为我们要想了解出于米龙之类大师之手的著名青铜雕像，就不得不如此信赖后来为罗马收藏者制作的大理石摹品（见48页，图53）。正是因此，我才选用镶着眼睛的德尔菲驭者头像（见46页，图52），而不用更著名的作品，以免读者认为在希腊雕刻之美中有些缺乏感情。同时，1972年8月一对雕像从靠近意大利南端的里阿斯［Riace］村旁的近海中被打捞上来，它们能更加有力地证明这一点（图399、400）。这两尊英雄或运动员的等身青铜雕像，想来一定是被罗马人用船从希腊运来的，大概是遭遇风暴之灾被抛



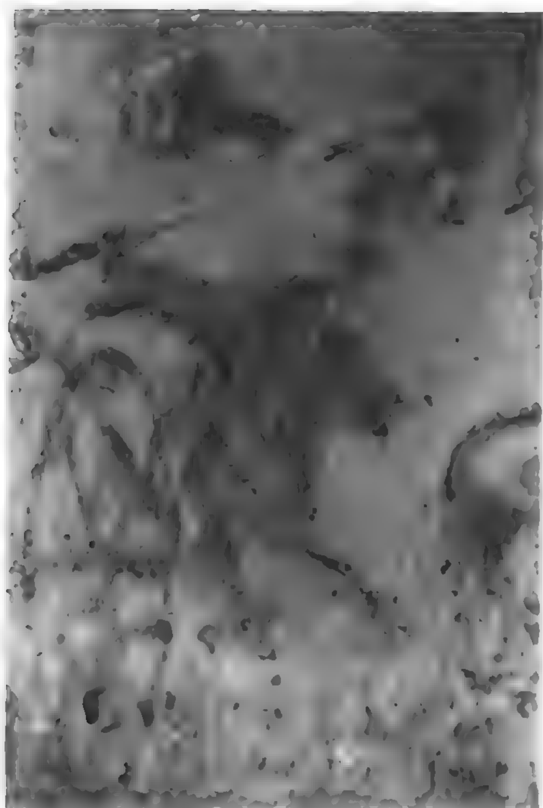
404. 英雄或运动员，等身青铜雕像。发现于意大利南部大陆附近的海中。约公元前五世纪初期。卡拉布里亚-雷焦考古学博物馆。



405. 英雄或运动员。等身青铜雕像。发现于意大利南部大陆附近的海中。约公元前五世纪初期。卡拉布里亚-雷焦考古学博物馆。

在那里。考古学者对它们当初可能出于何时何地还没有最终定论，然而它们的模样已经足以向我们展示它们的艺术性质和感人的活力。它们那肌肉丰满的身体和胡须浓密的头部，其造型技术我们绝不会看错。艺术家表现眼睛和嘴唇，甚至还有牙齿都使用别的材料制作，其精心从事可能已使一些希腊艺术爱好者瞠目结舌，他们总是期望看到他们所谓的“理想”[ideal] 形象；然而跟一切伟大的艺术作品一样，这两尊新发现的雕像也驳斥了批评家的一些信条（见 15 页），成功地表明了我们对艺术越加概括就越容易出错。

我们的知识有一块空白，希腊艺术爱好者对此人人都有极为深切的感觉。我们不知道他们的伟大的画家所创作的那些作品，而那本是古代作家如此津津乐道的。例如亚历山大帝时代的阿佩莱斯 [Apelles]，他的名字一直是远近皆知的，可是我们并没有任何作品出于他手。我们对希腊绘画所了解的一切，向来都是通过希腊陶器所反映出来的（见 40 页，图 46；见 42—43 页，图 48、49；见 51—52 页，图 56、57），还有在罗马或埃及出土的摹品或变体作（见 60—62 页，图 69—71；见 65 页，图 76）。这种情况现在已有显著的变化，这是由于在希腊北部弗吉那 [Vergina] 地方发现了一座王室坟墓，那里曾属亚历山大大帝的故国马其顿。事实上，有充分证据说明在主墓室中发现的尸体是亚历山大的父王菲力普二世 [King Philip Ⅱ]，他在公元前 336 年被人谋杀。本世纪七十年代马诺利斯·安德罗尼科斯 [Manolis Andronikos] 教授作出的这项辉煌的发现不仅包括陈设、珠宝乃至织品，还有显然出于真正艺术家之手的壁画。在一间较小的侧室外面的墙上有一幅壁画，表现掳掠珀耳塞福涅 [Rape of Persephone]（罗马人称她为普洛塞耳皮那（[Proserpina]）的古代神话。根据神话传说，阴间之王普路托 [Pluto] 很少巡游世间，有一次在世间看见一位少女跟伙伴们在采摘春天的花朵。他动了心，把少女抓到他的阴世王国，作他的妻子统治着冥界，不过在春夏两季的月份里准许她回去看她那悲痛的母亲得墨特尔 [Demeter]（或称刻瑞斯 [Ceres]）。这个显然适合装饰墓穴的主题就是那幅壁画的题目，图 402 所示是它的中央部分。1979 年 11 月，安德罗尼科斯教授在英国学士院 [British Academy] 作的关于“弗吉那的王室坟墓”[The Royal Tombs at Vergina] 的一次讲演中，有完整的描述：除了普路托



作品展现在一个 3.5 米长、1.01 米高的表面上，构图特别奔放、大胆和轻松。

407. 掳掠珀耳塞福涅。壁画，中央部分。出自希腊北部弗吉那的王室坟墓。约画于公元前 336 年。

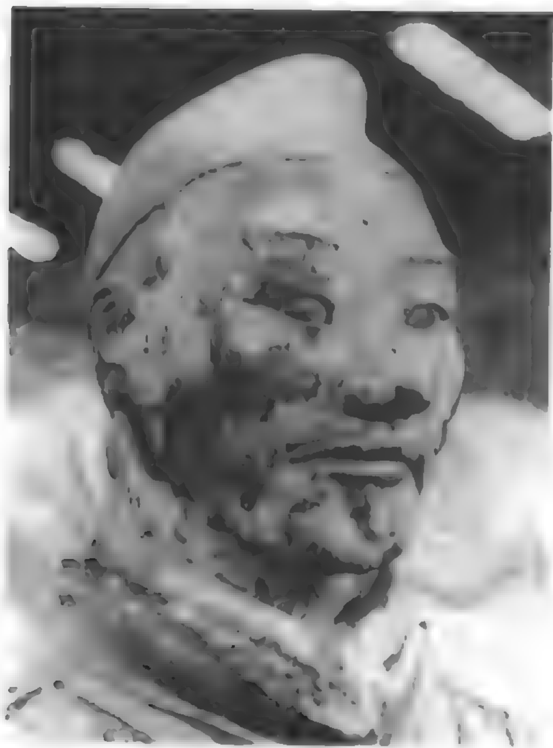


408. 兵马俑。发现于西安附近。完成于公元前210年左右。

在左上角尚可辨别出有如闪电的东西（宙斯的雷电）：赫耳墨斯跑在战车前面，手执双蛇杖（魔杖）。战车是红色的，由四匹白马拉着；普路托右手执节杖和缰绳，左手拦腰抓住了珀耳塞福涅。珀耳塞福涅绝望地伸出双臂，身子后挺。冥王右脚已在车内，左脚还踩着地面，人们可以看到地面上散落着珀耳塞福涅和她的女友克亚妮［kyane］采集的鲜花……在战车后面，克亚妮被描绘为跪在地上，惊恐万状。

那描绘得很美丽的头部、短缩的战车轮和遭难者外衣上飘拂的衣饰以外，这里所展现的细部也许在乍看之下不大容易辨认；但是过一会儿，我们也能看出被普路托左手抓住的珀耳塞福涅的半裸的身体，以及她伸出手臂的绝望姿势。这组形象至少能向我们透露一点公元前四世纪的大师们所具备的力量和激情。

这位强大的马其顿国王施行政策，实际为他的儿子亚历山大大帝的辽阔帝国奠定了基础，当我们听到上述有关他的坟墓的消息的时候，在中国北部的西安市附近，考古学家们也作出了一桩极为惊人的发现，那里靠近一位更为强大的统治者的坟墓——那是中国的第一位皇帝，其名称常常拼作 Shi Hwang－ti［始皇帝］，中国人现在愿意我们称之为 Qin Shi Huangdi［秦始皇帝］。这位强大的军事首领公元前221年到210年统治中国（约在亚历山大大帝之后一百年左右），历史学家认为他是首次统一中国的人，而且他还修建长城保卫国土，以防西边的游牧民族入侵。我们说“他”修建长城，实际上应该说是他驱使国民建起那道巨大的防御工事——这样讲比较中肯，因为新的发现表明当时必然还有足够的剩余人力，能够艰苦地从事一项更不寻常的事业，制作出现今所称的“兵马俑”［terracotta army］，一队队真人大小的陶制兵士（图403）排列在他的坟墓周围，他



409. 兵马俑。局部。

的坟墓迄今还未打开。

本书写到埃及金字塔时(见 28 页,图 32),我曾提醒读者注意那些墓地必然需要国民付出巨大的劳动,宗教信仰必然推动过那些惊人的事业。我曾说过,一个表示雕刻家的埃及词的意思是“维持生命的人”,坟墓中的雕像大概是替代品,代替那些曾为陪伴有权势的主人进入冥界而殉葬的奴仆。我们讨论中国汉代(秦始皇帝统治之后的一个朝代)古墓时,甚至还说过此处的葬礼习俗多少使人想起埃及那些习俗;然而谁也想不到一个人能令他的工匠们制作出一支七千来人的军队,还配备着马匹、兵器、军服和服饰。而且任何人也不可能知道我们曾赞美过的罗汉头部那生动的描绘(见 81 页,图 97),在这里提前 1100 年就以如此惊人的规模使用了。跟新发现的希腊雕像一样,这些士兵像也由于使用颜色而更为逼真,还可以看出颜色的痕迹(图 404)。可是使用这一切技术并不是想叫我们凡人赞叹不已;而是为那位自命的超人的目的服务,他大概一想起还有一个他无法抗拒其威力的对头——死神——存在,就无法忍受。

碰巧,我想介绍的新发现中最后一项也跟这个对肖像威力的普遍信仰有关系,我在名之为“奇特的起源”的第一章中已经提到这个信仰。我说到如果肖像被认为体现敌对的力量,那就能引起毫无道理的仇恨。在法兰西革命时期(见 272 页),巴黎圣母院(见 101—102 页,图 126、127)有许多雕像就成为这种仇恨的牺牲品。打开第十章看一看圣母院立面图,我们可以辨认出在三个门廊上面展现的一横排人像。它们是要表现旧约全书中的国王,所以其形象是头上戴着王冠。啊呀,后来它们被认为是描绘法国国王,自然要把革命者激怒——它们跟路易十六一样被斩首。我们今天在建筑物上所见的已是十九世纪修复者维奥尔·勒·迪克[Viollet le Duc]的作品,他奉献出生命和精力让这座中世纪法国建筑恢复原来的形状,其用意跟修复克诺索斯受损壁画的阿瑟·埃文斯爵士没有什么两样。

显然,1230 年前后为巴黎圣母院制作的这些雕像的损失,过去和现在都给我们的知识造成一块空白——所以,当 1977 年 4 月工人们在巴黎市中心给一所银行挖掘地基时,偶然发现了一堆碎块埋在地下,至少有 364 块,显然是十八世纪遭到破坏后被抛在那里的(图 405—406),艺术史家才理所当然地对这项发现欣喜不已。虽然这些雕像的头部损坏严重,但是它们仍然值得观察和研究,以追寻它们的技艺以及它们的高贵而镇静的风度的遗迹,那使人想起其前的沙特尔主教堂的雕像(见 101 页,图 130)和大致同期的斯特拉斯堡主教堂的雕像(见 105 页,图 131)。相当可怪,它们的损坏反而有助于保留下我



410—411. 旧约中的国王像。残部，原为巴黎圣母院立面门廊上的雕像，参见图 126。约作于 1230 年。巴黎克吕尼博物馆。

们已在另外两处提过的一个特点——它们在被发现的时候也显露出曾经着色和涂金的痕迹，倘若一直曝露光照的话，那些痕迹也许会消失的。实际情况可能是：跟中世纪的许多建筑（见 103 页，图 128）一样，中世纪雕刻方面的其他丰碑杰作原来也是着色的；跟我们对希腊雕刻的观念一样，我们对中世纪作品模样的观念很可能也需要加以修改。然而，时时需要修改我们的观念不正是研究历史所感到的种种激动之一吗？

五年前，我在结束本节时，还不可能知道，使我们重新看待艺术史上的一个重要篇章的新发现还与色彩有关：近来，覆盖在西斯廷礼拜堂天花板穹窿上的米开朗琪罗的绘画（见 233 页，236 页，图 194 和 196）上的烛烟尘垢已被清除，这就完全改变了这一惊世之作的面貌。在 234 页上，我说它的色彩配置“柔和适度”，而过去的插图似乎证实了我的话，现在，我们看到，经过疏忽而错误修复的几世纪之后，这些画造成了多么易引起误解的印象。并非说现在这些色彩响亮刺目，但它们强烈有光。米开朗琪罗在吉兰达约的作坊里学会了湿壁画技艺（见 229—230 页），因而我们现在看到，不论米开朗琪罗在想象力和技巧上有多大程度超过了他的师傅，他都没有理由去违背佛罗伦萨画家传统上使用的明亮色彩。实际上，如果要让人在窗户不多的狭窄礼拜堂里看见天花板，他不能不使用这样强烈的色彩。现在那些在射向天花板的强烈电灯光照射下赞美这些画的人，很少会考虑到这一点。不消说，意外地发现了一个不同的米开朗琪罗，这一点已经引起了人们的关注和评论，但由于我有幸得到许可登上脚手架，在很近的地方观看修复者们工作，所以深信他们小心谨慎，自信地期待着这项恢复作品原貌的工作竣工。

艺术书籍评介

［罗伯茨（K·Roberts）协助修订

我在本书正文中，对于许多限于篇幅无法表现、无法讨论的东西向例并不一一说明，以免读者心烦。然而在这里我却不得不破例，强调而且不无遗憾地指出本书上文受益于如此众多的专家学者，绝无可能一一声明。我们对过去的一些认识，是通过大量的合作努力所取得的结果，连本书这样简略的著作也可以说是关于古往今来一大批历史学者所从事的工作的报告，这些学者帮助阐明了时期、风格和人物的概况。一个人会有多少事实、总结和观点分明来自他人却不自知啊！我偶然想起我曾论及希腊运动会起源于宗教活动（见 47 页），这就是受教于吉尔伯特·默里［Gilbert Murray］在伦敦奥林匹克运动会期间的广播讲话；可是直到我重读托维［D. F. Tovey］1941 年的《音乐的整体性》［The In tegrity of Music］一书时，我才意识到书中有多少观念已被我运用于本书的导论之中。

尽管我难以奢望一一列举我可能阅读过或参考过的著作，然而在前言中，我分明说过希望本书能够给初学者打下基础，以便参考较比专门的书籍时能获得更大的效果。因此还要介绍一下怎样去找那些书籍。可是，不能不补充说明一下，从这本《艺术的故事》问世以来，情况已经发生了根本的变化。书籍名目大量增加，这就更要精选。

根据某种简便方法把我们的图书馆和书店里塞满书架的多种艺术书籍分门别类，从此入手可能有益。有供**阅读**的书，有供**参考**的书，还有供**观看**的书。上面说的第一类书，我们欣赏它们的原因在于它们的作者。这些书不会“过时”，因为即使书中的观点和解释不再时兴，作为当年的文献，作为一位名人个性的表述，它们仍有价值。这也正是我想推荐给那些有意加深自己对艺术世界的一般认识而无意精通某一个别领域的人，让他们进一步阅读的书籍。在这些书中，我还要选出过去年代的资料书，这些书是艺术家或者密切接触其描写对象的作者写出的。这些书并不是每一本都容易阅读，但是在了解无数跟我们自己的想法有巨大差异的观念时，不管要花费多少精力，都能够由于对往事有了更为深入细致的认识，而获得丰富的收获。

五年前，我在结束本节时，还不可能知道，使我们重新看待艺术史上的一个重要篇章的新发现还与色彩有关：近来，覆盖在西斯廷礼拜堂天花板穹窿上的米开朗琪罗的绘画（见 233 页，236 页，图 194 和 196）上的烛烟尘垢已被清除，这就完全改变了这一惊世之作的面貌。在 234 页上，我说它的色彩配置“柔和适度”，而过去的插图似乎证实了我的话，现在，我们看到，经过疏忽而错误修复的几世纪之后，这些画造成了多么易引起误解的印象。并非说现在这些色彩响亮刺目，但它们强烈有光。米开朗琪罗在吉兰达约的作坊里学会了湿壁画技艺（见 229—230 页），因而我们现在看到，不论米开朗琪罗在想象力和技巧上有多大程度超过了他的师傅，他都没有理由去违背佛罗伦萨画家传统

上使用的明亮色彩。实际上，如果要让人在窗户不多的狭窄礼拜堂里看见天花板，他不能不使用这样强烈的色彩。现在那些在射向天花板的强烈电灯光照射下赞美这些画的人，很少会考虑到这一点。不消说，意外地发现了一个不同的米开朗琪罗，这一点已经引起了人们的关注和评论，但由于我有幸得到许可登上脚手架，在很近的地方观看修复者们工作，所以深信他们小心谨慎，自信地期待着这项恢复作品原貌的工作竣工。

在这些有英文本的重要原始资料中，以年代为序，我想列举1896年伦敦出版的布利克[K. J. Bleak]翻译的《老普林尼著作中的艺术史章节》[The elder Pliny's Chapters on the History of Art]，有塞勒斯[E. Sellers]的评注，这是我们关于希腊和罗马的绘画和雕刻的最为重要的原始资料，是那位罹难于庞贝毁灭（见61页）之中的著名学者根据其前的文字材料编纂的。中国古代艺术论述在1939年伦敦出版的坂西志保[Shio Sakanishi]翻译的《神来之笔》[The Spirit of the Brush]中最易见到，这是"东方智慧"[Wisdom of the East]丛书中的一册。关于伟大的中世纪主教堂建筑者的观点（见101页以下），最重要的文献是修道院院长叙热[Abbot Suger]对第一座伟大的哥特式教堂建筑的记述，现有标准本，为帕诺夫斯基[E. Panofsky]编辑译注的《叙热院长记圣德尼修道院教堂及其艺术藏珍》[Abbot Suger on the Abbey Church of St Denis and its Art Treasures，普林斯顿，1946年]。喜欢中世纪后期画家的技法和训练的人现在可以借助于切尼尼[Cennino Cennini]的同样学究气的本子：《名匠手册》[The Craftsman's Handbook，纽黑文，1954年，Daniel V. Thompson Jr. 译，两卷]。第一代文艺复兴艺术家对数学和古典艺术的兴趣（见123页以下），阿尔贝蒂的《论绘画和雕刻》[On Painting and Sculpture，C. Grayson编辑并翻译，Phaidon，1972年]是其例。莱奥纳尔多的主要著作（见160页）的标准版本是里希特[J. P. Richter]的《莱奥纳尔多·达·芬奇文集》[The Literary Works of Leonardo da Vinci]；牛津，1939年；重印本有新的插图，费顿出版社出版，1970年]；凡是深入研究莱奥纳尔多的文章的人，也应参考彼德雷蒂[C. Pedretti]对里希特编辑本的两卷《评注》[Commentary]（1977）。莱奥纳尔多的《绘画论》[Treatise on Painting，A. Philip McMahon 译注，普林斯顿，1956年]是根据这位艺术家在十六世纪写的一批重要笔记编成的，部分原件现已失传。米开朗琪罗的信件（见172页）有拉姆斯登[E. H. Ramsden]翻译的全本（伦敦，1964年）。

阿尔布雷希特·丢勒的文章（见190页）由康韦[W. M Conway]翻译，沃纳[Alfred Werner]编辑，1958年出版。

关于意大利文艺复兴时期的艺术，远为重要的原始资料是瓦萨里的《画家、雕刻家、建筑家传记》[Lives of the Painters, Sculptors and Architects]，在"人人丛书"[Everyman's Library]中有便用的版本（虽然不无错误），1927年伦敦出版（四卷）。企鹅出版社[Penguin]出版了一卷很好的选集。原文本初版于1550年，1568年增订。本书可以当作一批遗闻轶事和短篇故事供浏览消遣，其中有一部分甚至可能是实有其事。如果我们把它当作"手法主义"时期的一份有趣的文献——当时的艺术家已经意识到，而且是过分意识到，沉重地压在他们身上的以往年代的伟大成就（见198页以下）——来读，就会有更大的裨益和兴致。在那个变动不息的时代里，佛罗伦萨艺术家写的另一本引人入胜的书籍是切利尼的《自传》[Autobiography]（见200页），有多种英文本；波普

-亨尼西［John Pope-Hennessy］编辑的本子插图齐备［伦敦，1949年］。鲁本斯的书信（见221页）为马古恩［R. S. Magurn］翻译编辑，1955年出版。

一些艺术家们以其高度的智慧和共同的观念所锤炼出来的十七和十八世纪学院派传统，阐述在雷诺兹爵士的《在英国皇家美术学院的十五次讲演》中［Fifteen Discourses, Delivered in the Royal Academy］（见260页）；现有耶鲁［Yale］大学出版的带有沃克［R. R. Wark］的导言和注释的便用版本。最易见到的是伦敦出版的"人人丛书"本。康斯特布尔与学院派传统相对立的态度（见276页）通过他的书信和讲演可以得到最确切的评价，在莱斯利的［C. R. Leslie］的《回忆康斯特布尔》［Memoris of Constable，（伦敦，1952年）］一书中收有他的书信和讲演。他的全部通信，现在还有贝克特［R. B. Beckett］编辑的七卷本（Suffolk Records Society，1962—75）。

浪漫主义的观点最清楚地反映在奇妙的《欧仁·德拉克洛瓦日记》［Journals of Eugene Delacroix，Lucy Norton 译，伦敦，1952年］当中（见284页）。此外，他的书信有斯图尔特［Jean Stewart］选译的单卷本（Eyre and Spottiswoode，1971）。一部关于印象主义者（见290页）的资料书是一位跟那些画家大都相识的画商丢列［T. Durdt］所作，名为《马内和法国印象主义者》［Manet and the French Impressionists，伦敦，1910］；但是，很多人都会发现研究他们的书信更有收获。英译本有毕沙罗（见293页）的书信［J. Rewald 编辑，New York，1943］，德加（见295页）的书信［M. Guerin 编辑，Oxford，1947］和塞尚（见301页，319页）的书信［J. Rewald 编辑，London，1941；第四版有增订，1977］。三卷本的英文版《凡·高书信全集》［The Complete Letters of Van Gogh］（见305页，315页），1958年出版于纽约和伦敦。马林格［M. Malingue］选译的高更书信（见308页，326页），1946年出版于伦敦。惠斯勒的《树敌的文雅艺术》［Gentle Art of Making Enemies］（见298页）1890年刊行于伦敦。最近出版的传记著作有科柯施卡的《我的生活》［My Life，1974］。

赖特（见311页）的著作选集由古特海姆［F. Gutheim］用《论建筑》［On Architecture，Grosset and Dunlap paperback］的书名出版。格罗皮乌斯（见312页）的讲演《新建筑和包豪斯》［The New Architecture and the Bauhaus］也有英译本行世［Faber paperback］。

在那些以著述的形式阐述过自己艺术信念的现代艺术家中，我可以提到的有克里（见322页）的《论现代艺术》［On Modern Art，P. Findley 译，London，1948］和希勒［Hilaire Hiler］的《为什么抽象化》［Why Abstract，London，1948］，后者对美国艺术家皈依"抽象"绘画的过程作了清楚易懂的说明。《现代艺术文献集》［Documents of Modern Art，directed by R. Motherwell］重印有许多其他"抽象的"和"超现实主义的"艺术家的论文和言论（用原文和译文的形式），包括康定斯基的《论艺术中的精神》［Concerning the Spiritual in Art］（见317页以下）。泰晤士和哈得孙［Thames and Hudson］出版社出版的"世界艺术丛书"［World of Art Library］在"资料编"［Documents］的部分收有里希特［H. Richter］的《达达派》［Dada］（见232页）和《超现实主义》［Surrealim，by P. Waldberg］（见328页以下）所介绍的宣言。赫伯特［R. L. Herbert］的《现代艺术家论艺术》［Modern Artists on Art，Prentice-Hall

paperback] 收有十篇论文，其中有蒙德里安（见 324 页）的两篇和亨利·莫尔（见 325 页）的若干言论。

有些优秀的选集，它们不但补充了上述的书目，而且还可以看作是研究艺术与社会的导论，它们包括：霍尔特 [E. G. Holt] 的《艺术史文献选》[A Documentary History of Art, Doubleday paperbook；现为三卷本]，戈德华特 [Robert Goldwater] 和特里维斯 [Marco Treves] 的《艺术家论艺术》[Artists on Art, New York, 1946]，这两部书随时随地都可打开来翻阅消遣。规模更大，性质也更广泛的选集是普伦蒂斯—哈尔 [Prentice—Hall] 出版社出版的多卷本资料和文献丛书（总编辑，H. W. Janson)。这些按照时期、国家和风格编排的选集取材于浩瀚的资料，有当时的记述和评论，正式的文件、书信等等，这些选集有专门的编者为它们笺注。一本文艺复兴时期资料的译本选集出自钱伯斯 [D. S. Chambers] 之手，题为《意大利文艺复兴时期的赞助人和艺术家》[Patrons and Artists in the Italian Renaissance, Macmillan]。关于巴洛克时代意大利的艺术跟社会的关系的论著有哈斯克尔 [Francis Haskell] 的《赞助人和画家》[Patrons and Painters, 1963；也有平装本]。读者要了解艺术家的形象随着时代的推移而发生变化的翔实资料，则可以参阅威特科夫尔夫妇 [R. and M. Wittkower] 的《土星之命》[Born under Saturn, Weidenfeld and Nicolson, 1963]。一部分析十九世纪艺术收藏家趣味转变的著作是哈斯克尔的《艺术中的再发现：英国、法国的趣味、时尚和收藏概观》[Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste Fashion and Collecting in England and France, 1976]。

在不仅由于它们所包含的资料，还由于它们的作者出名而应该一读的书中，应该包括很多伟大的批评家和艺术史家的著作。对这些著作的高下短长人们的看法必然不同，下述的简短书目也仅仅是为那些在馆藏书目或书店中查找可读的艺术论著的人们提供的一个入门阶梯而已。

那些想澄清自己关于艺术问题的看法，想从往昔的热情中获益的人，也许会做出蠢事，比从诸如英国唯美主义运动（见 298 页）的代表人物约翰·拉斯金（见 298 页）、威廉·莫里斯（见 299 页）以及沃尔特·佩特 [Walter Pater] 之类十九世纪艺术批评大家的著作中抽出几本来看看还要糟糕。佩特的最重要的著作《文艺复兴》[The Renaissance] 现有方坦纳版 [Fontana] 平装本，肯尼思·克拉克 [Kenneth Clark] 作导言并注释，克拉克也负责从拉斯金的大量著作中编辑了一部刺激人心的选集（企鹅版）。那一时期的法国批评家碰巧和我们现在的观点有些接近，并且波德莱尔 [Charles Baudelaire]、弗罗芒坦 [Eugene Fromentin] 和龚古尔兄弟 [Edmond and Jules de Goncourt] 的艺术论著和法国绘画艺术革命（见 287 页）有关。梅恩 [Jonathan Mayne] 翻译注释的波德莱尔两卷集，已由费顿出版社出版；该社也出版了弗罗芒坦的《往昔岁月的艺术大师》[Masters of Past Time] 和龚古尔兄弟的《法兰西十八世纪画家》[French Eighteeth Century Painters] 的译本。《龚古尔兄弟日记选《 [Pages from the Goncourt Journal]，由巴尔狄克 [Robert Baldick] 编辑，翻译并作导论，牛津大学出版社 [Oxford Uuiversity Press] 出版。要了解上述这些作家和另外一些伟大的法国

艺术评论家的“剪影”，读者可以查阅布鲁克奈尔［Anita Brookner］的著作《未来的天才》［The Genius of the Future，Phaidon，1971］。

在英国，“后印象主义”的代言人是弗莱［Roger Fry］（《视觉和设计》［Vision and Design］；《塞尚艺术发展论》［Cézanne：A Study of his Development］；《最后几次讲演》［Last Lectures］）；本世纪三十年代到五十年代的英国“实验艺术”的忠诚斗士是里德爵士［Sir Herbert Read］（《当今艺术》［Art Now］；《现代艺术的哲学》［The Philosophy of Modern Art］）；美国“行动绘画”的拥护者是罗森堡［Harold Rosenberg］（《新艺术的传统》［The Tradition of the New］；《不安之物》［The Anxious Object］）。读者若需要看更精细的研究，可翻检桑德勒［Irving Sandler］的《抽象表现主义：美国绘画的胜利》［Abstract Expressionism：The Triumph of American Painting］和《纽约画派》［The New York School，1978］。

我们可以简便地（如果稍微肤浅一些）把艺术史家分成鉴赏家和风格趋向研究家两类。在第一类中，有些是过去时代的杰出人物，他们评判作品“归属”的断言曾经是（或者仍然是）法令。他们当中有些是学者，例如：贝伦森［Bernard Berenson］，他的《文艺复兴时期的意大利画家》［Italian Painters of the Renaissance，插图本，London，1952］已经有如经典著作；博德［Wilhelm Bode］，他的《文艺复兴时期的佛罗伦萨雕刻家》［Florentine Sculptors of the Renaissance，London，1908］和《荷兰和佛兰德斯绘画的大师》［Great Masters of Dutch and Flemish Painting，London，1909］作为开创性著作将始终保持着它们的重要性；弗里德兰德尔［Max T. Friedlander］，他的《艺术和鉴赏》［Art and Connoisseurship，1942］撰写了一部介绍这一类艺术史家的最好的概论。

要了解风格演变的理论及风格演变与历史发展关系的理论，我们必须求教于十九世纪后期到二十世纪初期活跃于讲德语地区的学院的艺术史家。著名的有瑞士的沃尔夫林［Heinrich Wolfflin］，他是一位用比较进行描述的大师，大部分著作现在都有英译本：《文艺复兴和巴洛克》［Renaissance and Baroque，附有 P. Murray 写的一篇有益的导言，Fontana Library paperback］；《古典艺术》［Classic Art，Phaidon］；《艺术史的基本概念》［Principles of Art History，Bell］和《艺术的形式感》［The Sense of Form in Art，Chelsea，N. Y.］。沃林格［Wilhelm Worringer］试图研究的是风格的心理学，他的《抽象与移情》［Abstraction and Empathy］（英译本，1953）正适合表现主义运动（见315）的潮流。

法国研究中世纪的伟大学派，其代表人物是马尔［Emile Màle］，他对法国艺术的主题作了必不可少的研究，其中有部论述十二世纪的著作，英译本名为《哥特式风格的图象》［The Gothic Image，Fontana paperback］。他的其他著作中的一些篇章被收进了《从十二世纪到十八世纪的宗教艺术》［Religious Art from the Twelfth to the Eighteeth Century，New York，1949］。对艺术中的神话主题的研究肇始于瓦尔堡［A. Warburg］及其学派，最优秀的导论有塞兹内克［J. Seznec］的《异教神的遗物》［The Survival of the Pagan Gods］（Harper Torchbook paperback）。对文艺复兴时期艺术中的象征主义进行阐释的辉煌范例有帕诺夫斯基［E. Panofsky］的《图象学

研究》[Studies in Iconology](Harper Torchbook paperback],《视觉艺术中的意义》[Meaning in the Visual Arts] (Doubleday paperback),萨克斯尔[F. Saxl]的《图象的遗产》[A Heritage of Images] (Penguin)。我也出版了一卷论述这个主题的文集《象征的图象》[Symbolic Images] (1972)。论述建筑的著作有威特科夫尔[R. Wittkower]的《人文主义时代的建筑原理》[Architectural Principles in the Age of Humanism](第二版,1952年)。

由于肯尼思·克拉克的工作,对西方艺术史中单个主题或母题的研究也丰富并且活跃起来,特别是他的下述著作:《风景画论》[Landscape into Art](修订版,John Murray,1976),《人体艺术论》[The Nude](John Murray; paperback,penguin)和《浪漫主义的反叛:浪漫艺术对古典艺术》[The Romantic Rebellion: Romantic versus Classic Art](1973)。

关于艺术再现的心理学问题(我在《艺术的故事》中常常提及),在我的著作《艺术与错觉》[Art and Illusion] (Phaidon and Princeton Press)和《秩序感》[The Sense of Order, Phaidon and Cornell Univ. Press]中进行了更全面的探索。

对于我们在查找一个具体的时期、技法或艺术家的资料时,想阅读或翻检的那些书籍,要指点一下门路就更容易了,不过也许要费心实践一下才能达到目的。那些包含有主要的事实、并指明了进一步阅读方向的优秀便览,日益增多。布里连特[Richard Brilliant]的《从共和时代到康斯坦丁时代的罗马艺术》[Roman Art from the Republic to Constantine](1974)就是一个很好的代表作。各种丛书中最重要的是《塘鹅艺术史》[Pelican History of Art],佩夫斯纳[N. Pevsner]编辑,计划出五十卷左右,由第一流专家撰写。有几卷现在已有修订版。其中的几卷就它们所论述的主题提供了当前最好的综述。例如:沃特豪斯[Ellis Waterhouse]的《1530—1790年的英国绘画》[Painting in Britain 1530—1790],布伦特[Anthony Blunt]的《1500—1700年的法国艺术和建筑》[Art and Architecture in France 1500—1700],鲁道夫·威特科夫尔的《1600—1750年的意大利艺术和建筑》[Art and Architecture in Italy 1600—1750],以及卡尔南[Wend Graf Kalnein]和利维[Michael Levey]的《十八世纪法国的艺术和建筑》[Art and Architecture of the Eighteenth Century in France]、《牛津英国艺术史》[Oxford History of English Art]的出版补充了它的内容,该书由博厄斯[T. S. R. Boase]编辑,计划出十一卷;以上两套丛书还在出版之中。在用英文出版的其他论述专门的艺术题材或艺术运动的大量权威性便览当中,我想列举下述著作来作为在上述的出版物中还未述及或者还未完全述及的题材的指南:佩夫斯纳,《欧洲建筑纲要》[An Outline of European Architecture, Penguin];辛德[A. M. Hind],《木刻史导论》[An Introduction to the History of Woodcut],《雕版画和蚀刻画史》[A History of Engraving and Etching],以上两书有多弗版[Dover]平装本;弗雷泽[D. Fraser],《原始艺术》[Primitive Art, Doubleday];博厄斯[F. Boas],《原始艺术》[Primitive Art, Dover paperbook];里希特[G. M. A. Richter],《希腊艺术手册》[A Handbook of Greek Art, Phaidon];基特津格[E. Kitzinger],《大英博物馆中的早期中世纪艺术》[Early Mediaeval Art in the British Museum];贝克威思[J. Beckwith],《君士坦丁堡的艺术》[The

Art of Constantinople, Phaidon]；莫里 [C. R. Morey]，《中世纪艺术》[Medieval Art, Norton, N. Y.]；帕诺夫斯基，《早期尼德兰绘画》[Early Netherlandish Painting]（Harvard Press; paperback, Harpar and Row, 1971）

马克斯·弗里德兰德尔的十四卷本早斯尼德兰绘画史，起初用德文出版于二次世界大战之前，现在用英文出版，经过修订并增加插图 [A·W·Sijthoff, Leyden; La Connaissance, Brussels]。马勒 [R·Van Marle] 的十九卷本《意大利画派》[Italian Schools of Painting, Nijthoff] 提供了大量的关于十四世纪和十五世纪情况的材料，但是已有些陈旧了。贝伦森的最新的富有插图的著作《文艺复兴时期的意大利绘画》[Italian Pictures of the Renaissance]（Phaidon，七卷本）仅提供了图版，但是延伸到了十六世纪。怀尔德 [Johannes Wilde] 的讲演，以《从贝利尼到提香的威尼斯的艺术》[Venetian Art from Bellini to Titian, 1974] 为题出版，对文艺复兴时期威尼斯的主要画家作出了精彩的概述。约翰·波普－亨尼西的《意大利雕刻导论》[An Introduction to Italian Sculpture] [Phaidon 版，分三部分；现均有修订版]，从哥特式风格讲到了巴洛克风格的后期。还有利维 [M. Levey] 的《十八世纪威尼斯绘画》[Painting in Eighteenth century Venice]（Phaidon 版），弗里德兰德尔 [W·Friedlaender] 的《从大卫到德拉克洛瓦》[From David to Delacroix]（Harvard Press 版），雷华德 [J. Rewald] 的《印象派画史》和《后印象派画史》[The History of Impressionism（第四版，1973）and of Post Impressionism]（两本书均为纽约现代艺术博物馆出版），佩夫斯纳的《现代设计的先驱者们》[Pioneers of Modern Design]（Penguin 版），施穆茨勒 [R·Schmutzler] 的《新艺术运动》[Art Nouveau]，罗森布拉姆 [R·Rosenblum] 的《立体主义和二十世纪艺术》[Cubism and Twentieth Century Art]，迈尔斯 [B·S·Myers] 的《表现主义》[Expressionism]（以上三书均有 Thames and Hudson 版）以及温勒 [H·M·Wingler] 的《包豪斯》[The Bauhaus]（英文版，1969）。阿纳森 [H·H·Arnason] 的《现代艺术史》[A History of Modern Art]（Abrams 与 Thames and Hudson 版）是一部综合性的图版精美的概观之作。

企鹅出版社当前正在出版（精装带套本和平装本）一套以“风格和文明”[Style and Civilization] 为题的丛书，是关于各种风格概念的论述。这包括约翰·希尔曼 [John Shearman] 的《手法主义》[Mannerism]，休·昂纳 [Hugh Honour] 的《新古典主义》[Neo—Classicism] 和《浪漫主义》[Romanticism]，还有林达·诺克琳 [Linda Nochlin] 的《现实主义》[Realism]。

上述著作与其他一些导论和便览虽然不无价值，但是有时发现通过精心地研究一个有代表性的作品、艺术家或者题材来接触往昔的艺术比较容易也比较有益。如果我们一心热爱索尔兹伯里主教堂 [Salisbury Cathedral]、伦勃朗的画或者佛像，我们就可能对中世纪艺术、荷兰艺术或者东方艺术有更多的了解，胜过阅读有关这些领域的许多概观之作。

诺顿 [Norton] 与泰晤士和哈得孙出版社出版了一套丛书，就是用这种方式把重点放在主要的作品或建筑物上，除了一篇总论，还提供了英译文献和评论文选。到目前为止已经出版了罗伯特·布兰纳 [Robert Branner] 的《沙特尔主教堂》[Chartre Cathedral]（见

104 页以下)，詹姆斯·斯塔布勒宾 [James H. Stubblebine] 的《乔托：阿雷纳教堂的湿壁画》 [Giotto: The Arena Chapel Frescoes] (见 110 页以下) 和查尔斯·西摩 [Charles Seymour] 的《米开朗琪罗：西斯廷礼拜堂天顶画》[Michelangelo: The Sistine Ceiling] (见 168 页以下)。

寻求详细、时新资料的学者并不常求教于书籍。他所喜欢的猎场是各种期刊，是欧美各地的研究机构和学术团体所出版的年刊、季刊和月刊等等。在这些期刊中，专家们为专家们撰写文稿，发表资料和阐述，并以此构成了历史的拼花图。初学者最初可能发现这是一个迷茫的世界，但是，如果他有兴趣，他就会很快地学会穿过事实的迷宫，进入他要去解决的问题的中心。这种阅读方法只能在较大的图书馆进行，在那里敞开的书架上，研究者肯定会发现许多他所不断求助的参考书籍。其中的一部是《世界艺术大百科全书》[Encyclopedia of World Art]，原来是意大利人筹划，纽约的麦格劳—希尔[McGraw—Hill] 出版社用英文出版。另外一部是《艺术索引——美术期刊和博物馆报告选目的作者和标题累积索引》[Art Index, a cumulative author and subject index to a selected list of Fine Art Periodicalsand Museum Bulletins]。这部书每卷包括二年的内容，我们查找任何一个主题，无论是艺术家、技巧、世纪还是时期的名字，都能在按字母顺序编排的关键词表中找到。虽然它没有直接给书籍列表，但是任何重要的著作我们都可以借助这个索引查找，因为它把杂志上发表的书评都收在了表中。

蒂梅—贝克尔 [Thieme-Becker] 词典还是最全的艺术家词典。虽然是用德文出版的，但是每一词条后所附的书籍和文章的目录却各种文字都有，因此不懂外语的人也能使用。词典的全名为《蒂梅和贝克尔编纂的造型艺术家百科辞典》[Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, herausgegeben von U. Thieme und F. Becker]，1907—1950 年莱比锡出版。全书三十七卷，费时四十年，所以较早的词条现在已颇感过时，接近词典末尾的词条也带有战争年月的痕迹，并且带有一些机械编纂的倾向。

最后说说图版，因为图版说明很容易理解，所以我们不那么在乎收录图版的书是用哪种文字写成的。最富有插图的艺术史是德国 1925 年以来在柏林出版的《神殿柱廊版艺术史》 [Propylaen—Kunstgeschichte]，它以十六卷的容量 (还有若干增补) 收入了近万张整页的图版。现在正发行着新版。

标准的意大利艺术史是 1901—1940 年出版的文图里 [A. Venturi] 的二十五卷本《意大利艺术史》[Storia dell' Arte Italiana]。有很好插图的西班牙艺术史是 1931—1945 年出版的胡安·德·孔特雷拉 [Juan de Contrera] 的著作《西班牙艺术史》 [Historia del Arte Hispanica]。

就德国艺术而言，1919—1934 年出版的德依奥[G. Dehio]的《德国艺术史》[Geschichte der deutschen Kunst] 图版最为丰富。就法国艺术而言，1905 年在巴黎出版的米歇尔 [A. Michel] 的《艺术史》 [Histoire de l' Art] 则是最好的查找图例的著作。

说到英国建筑，佩夫斯纳编辑的企鹅丛书《英国建筑》[The Buildings of England] 是不可或缺的，尤其是对旅行者来说。

其他适用的图版资料是一些公私收藏品的图录。在这些出版物中，伦敦的国立美术

馆 National Gallery]，华莱士收藏馆 [Wallace Collection] 与维多利亚和艾伯特博物馆 [Victoria and Albert Museum] 出版的完整而便用的卷册率先作出了值得赞扬的榜样，现在已有许多地区的博物馆和美术馆纷纷效法。纽约的现代艺术博物馆为它的专门画展出版了许多非常有用的画册。一些大型展览会的图录已完全变成了一种重要的图版资料和最新信息，研究人员和图书馆人员若是无视它们，就有自趋疏漏之虞。在主要的素描藏品之中，维也纳的阿尔贝蒂纳收藏馆 [Albertina]，伦敦的大英博物馆 [British Museum]，爱丁堡的苏格兰国立美术馆 [National Gallery of Scotland]，牛津的阿什莫尔博物馆 [Ashmolean Museum] 和皇家收藏馆 [Royal Collection]，温莎堡 [Windsor Castle]，还有哈佛大学的福格艺术博物馆 [Fogg Museum of Art] 等地收藏的最重要的素描都已经出版了图录。

有时候，某家藏品中包含的一个艺术家的作品数量已大可单独构成一份图录，那么把它编目成册也就提供了一份很重要的资料，可以帮助我们了解这位艺术家。例如大英博物馆的米开朗琪罗的素描 (Johannes Wilde 编目，1953)，温莎堡的为数更多的莱奥纳尔多·达·芬奇的素描(原为 Kenneth Clark 1935 年编目；1968 年和 1969 年 Carlo Pedretti 协助修订)，以及伦敦维多利亚和艾伯特博物馆所藏的康斯特布尔的绘画和素描 (1960 年 Graham Reynolds 编目；1973 年第二版)。在图书馆的目录中，上述的和同类的著作见于收藏品所存放的城镇的名称之下。

我把论述个别画家的著作留在了末尾，并不是因为我认为它们不太重要，而是因为它们的数量太多，显然难以作完整的综述，就是要介绍一下本书中所述及的那些艺术家的专论也不可能。在这种情况下，我个人的偏爱是那些选择图版和阐发事实并非纯出主观的著作。出版一个特定画家的全部作品，这种传统始于《艺术大师》 [Klassiker der Kunst] 丛书，它有德文的导论和英文的图版说明，更近一些的是意大利出版的画库丛书 [Tutta la Pittura di……]，奥尔德伯恩出版社 [Oldbourne Press] 出版有英译本，名为《世界艺术全集》[The Complete Library of World Art]。最近出版的丛书《世界艺术大师》[Classics of World Art] 也是英文版。

我运用上述标准选出了下列书目，因为我认为一本讲述某个艺术家的书必须真正把它写好，免得我们对丛书中所看到的内容疑疑惑惑。然而也绝对不能忘记，对于一个艺术家的创作的最有权威的讨论也可能出现在别的标题下所开列的一般性著作当中，例如在约翰·雷华德著作中出现的法国印象派和后印象派，以及在一些研究当代艺术的论文中所讨论的许多二十世纪名家就是这种情况。

下面是本书所曾论及的一些艺术家的专题论著，可能在任何一个健全的艺术图书馆中都能找到它们：《利昂纳·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂作品全集》[Leone Battista Alberti: The Complete Work by F. Borsi (1977)]；《安杰利科》[Fra Angelico by J. Pope—Hennessy (1950 年，第二版，1974)]；《奥布里·比亚兹莱》[Aubrey Beardsley by B. Reade (1967)]；《乔瓦尼·贝利尼》[Giovanni Bellini by G. Robertson (1968)]；《贝尔尼尼》[Bernini by R. Wittkower (1955 年，修订版，1966)]；《作为艺术家的布莱克》[Blake as an Artist by D. Bindman (1977)]；《博纳尔》[Bonnard by A. Fermigier]；《希罗尼穆斯·博施》[Hieronymus Bosch by C. de Tolnay (英文版，1966，重印本 1976)]《希罗尼穆斯·博施》[Hieronymus Bosch by W. S. Gibson (1973 年，泰晤士和哈得孙出版社出版的"艺术世界"丛书本有精譬的

概述)]；也可参见我的论文，载于《阿佩莱斯的遗产》[The Heritage of Apelles, p. 79]；《波蒂切利》[Botticelli dy L. D. and H. S. Ettlinger (1976年，泰晤士和哈得孙出版社出版的"艺术世界"丛书廉价本有新编的总论)]；关于波蒂切利的《维纳斯的诞生》(见143页)，参见我的论述波蒂切利神话题材的论文，载于《象征的图象》(P. 31)；《布吕格尔的绘画》[Bruegel' s Paintings by F. Grossmann (1955；第三版，1973)]《布吕格尔的素描》[Bruegel' s Drawings by L. Münz (1961)]；《考尔德的宇宙》[Calder' s Universe by J. Lipman (1976)]；关于雅各布·范·卡姆彭(见230页)的情况参见《阿姆斯特丹的巴洛克市政厅》[The Baroque Town Hall of Amsterdam by K. Fremantle (1959)]；《卡拉瓦乔研究》[Caravaggio Studies by W. Friedlaender (1955；现有平装本)]；《安尼巴莱·卡拉奇》[Annibale Carracci by D. Posner (1971)]；《塞尚艺术发展论》[Cézanne: a Study of his Development by R. Fry (1927)]；《夏加尔》[Chagall by J. Cassou (1965)]；《夏尔丹》[Chardin by G. Wildenstein (1933；英文修订版，1969)]；《克劳德·洛兰》[Claude Lorrain by M. Rothlisberger (1961)]；《康斯特布尔的绘画、素描和水彩》[Constable: Paintings, Drawings and Watercolours by B. Taylor (1973)]；《科普利》[Copley by J. Prown (1966)]；《科雷乔》[Correggio by C. Gould (1976)]；《科雷乔的素描》[Correggio' s Drawings by A. E. Popham (1957)]；《德加的肖像画》[Portraits by Degas by J. Boggs (1962)]；关于德加和巴蕾舞，参见《德加的舞女》[Degas' Dancers by L. Browse (1949)]；《埃德加·德加的笔记》[The Notebooks of Edgar Degas, T. Reff 编辑并作导论 (1976)，提供了许多洞察德加的方法和态度的地方]；《多纳太罗》[Donatello by H. Janson (1957；修订版，1963)]；《丢勒》[Dürer by E. Panofsky (1943；第四版，1955；一本杰出的专题论著，现有平装本，稍加简化的版本)]；海因里希·沃尔夫林的《阿尔布雷希特·丢勒的艺术》[The Art of Albrecht Dürer (1905；英文版，1971)]；《埃尔·格列柯及其画派》[El Greco and his School by H. E. Wethey (1962)]；《莱昂内尔·法宁格》[Lyonel Feiningner by H. Hess (1961)]；《让·富凯和他的时代》[Jean Fouquet and his Time by P. Wescher (1947)]；《弗拉戈纳尔》[Fragonard by G. Wildenstein (1960)]；《弗里德里希》[Friedrich by H. Borsch—Supan (1974)]；上述作者伯尔施—苏潘 [H. Borsch—Supan] 与耶尼格 [K. W. Jahnig] 合作，还出版了弗里德里希作品的总目 (1973)；《盖恩斯巴勒》[Gainsborough by E. K. Waterhouse (1958)]，《盖恩斯巴勒》[Gaihsborough by J. Hayes (1975)]；《托马斯·盖恩斯巴勒的素描》[The Drawings of Thomas Gainsborough by J. Hayes (1970)]；《巴希奇奥的绘画：乔瓦尼·巴蒂斯塔·高里 (1639—1709)》[The Painting of Baciccio: Giovanni Battista Gaulli (1639—1709) by R. Engass (1964)]；《吉伯尔蒂》[Ghiberti by R. Krautheimer (1956；修订版，1970)]；《阿尔贝托·贾戈麦谛的雕塑、绘画和素描》[Alberto Giacometti: Sculpture, Painting, Drawing by R. Hohl (1972)]；《乔尔乔内》[Giorgione by T. Pignatti (英文版，1971)]；《乔托》[Giotto by R. Salvini]；《阿西西的问题和乔托的艺术》[The Assisi Problem and the Art of Giotto by A. Smart (1971)，它处理的是一个在历史上长期论战的问题]；《戈雅的生平和创作》[Goya: his Life and Work by P. Gassier and J. Wilson (1971，带有作品总目)]；《瓜尔迪：安东尼奥·瓜尔迪和弗朗切斯科·瓜尔迪作品全集》[Guardi: L' Opera Completa di Antonio e Francesco Guardi by A. Morassi (1973，意大利文版，带有

作品目录)]；《弗兰斯·哈尔斯》[Frans Hals by S. Slive（三卷，带有作品目录，1970—1974)]；《尼古拉斯·希利亚德和艾萨克·奥利弗》[Nicholas Hilliard and Isaac Oliver by G. Reynolds（1947；第二版，1971；是重要的展览会作品目录)]；《霍格思的生平、艺术和时代》[Hogarth：his Life、Art and Times by R. Paulson（1971；传记性方式)]；《霍格思的艺术》[The Art of Hogarth by R. Paulson（1975；简论：重点在于绘画和版画的创作)]；《北斋》[Hokusai by J. Hillier（1955)]；《汉斯·霍尔拜因的绘画》[The Paintings of Hans Holbein by P. Ganz（1950；第二版，1956)]；《温莎堡收藏的霍尔拜因素描》[Holbein Drawings at Windsor Castle by K. T. Parker（1945)]；《乌东的雕刻》[The Sculptures of Houdon by H. H. Arnason（1975)]；《安格尔》[Ingres by G. Wildenstein（1954)]；《安格尔》[Ingres by G. Wildenstein（1954)]；《安格尔》[Ingres by R. Rosenblum（1967)]；《威廉·卡尔夫》[Willem Kalf by L. Grisebach（1974；德文版，带有作品总目)]；《康定斯基：观察的语言》[Kandinsky：The Language of the Eye by P. Overy（1969)]；《克里》[klee by W. Grohmann（没有日期)]；《克里》[Klee by N. Lyhton（第二版，1975)]；《我的生活》[My Life by O. Kokoschka（1974)]；《奥斯卡·科柯施卡的创作》[Oskar Kokoschka：The Work of the Painter by H. M. Wingler（1958)]；《莱奥纳尔多·达·芬奇》[Leonardo da Vinci ba K. Clark（1939；第二版，1952；现有修订版平装本)]；《莱奥纳尔多·达·芬奇的素描》[The Drawings of Leonardo da Vinci by A. E. Popham（1949；现有平装本)]；《也可参看我的论文集《阿佩莱斯的遗产》[p. 39 et seq.)；关于林堡兄弟可看《让·德·贝里时代的法国绘画：林堡一家及其同代人》[French Painting in the Time of Jean de Berry：The Limbourgs and their Contemporaries by M. Meiss（1974)]；《爱德华·马内》[Edouard Manet by J. Richardson（1958；稍有节略的版本，1967)]；《马内和他的批评家》[Manet and his Critics by G. H. Hamilton（1954；平装本；研究马内的同代人对他的看法)]；《曼泰尼亚》[Mantegna by E. Tietze—Conrat（1955)]；《马里诺·马里尼的雕塑》[The Sculpture of Marino Marini by E. Trier（1961)]；《马萨乔》[Masaccio by U. Procacci（1951)]；《马蒂斯》[Matisse by J. Jacobus（1973)；1968年马蒂斯作品展览（伦敦海沃德美术馆）的目录，包括高英（L. Gowing）写的一篇富有启发性的论文]；《马蒂斯》[Matisse by A. H. Barr、Jr（1951)]；《凡艾内姆的《米开朗琪罗》[Michelangelo by H. Von Einem（1959；英文修订版，1973，有平装本)] 和希巴德的《米开朗琪罗》[Michelangelo by H. Hibbard（1975)]，均为有用的总论；《米开朗琪罗的素描》[The Drawings of Michelangelo by F. Hartt（1971年，英国；作品总目，图版553幅)]；《雕刻家米开朗琪罗》[Michelangelo：The Sculptor by M. Weinberger（1967)]；《米开朗琪罗的绘画、雕刻和建筑》[Michelangelo：Paintings, Sculpture and Architecture by L. Goldscheider（带有精美图版的低价本)]；《蒙德里安》[Mondrian by H. L. C. jaffe（1970)]；《莫奈》[Monet by J. Isaacson（1978)]；莫奈作品的分类解说目录也开始出版：《莫奈：第一卷；1840—1881（绘画)》[Monet：Vol. Ⅰ：1840—1881 (Paintings) by G. Wildenstein（1974)]；《亨利·莫尔论雕塑》[Henry Moore on Sculpture compiled by P. James（1966)]；《亨利·莫尔的素描》[Henry Moore Drawings by K. Clark（1974)]；《爱德华·蒙克》[Edvard Munch by J. P. Hodin（1972)]；《安德烈亚·帕拉迪奥》[Andrea Palladio by L. Puppi（1975)]；《帕尔米贾尼诺》[Parmigianino by S. Freedberg

（1950；重印本，1971）]；《帕尔米贾尼诺素描目录》[Catalogue of the Drawings of Parmigianino by A. E. Popham（三卷，1971）]；《皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡》[Piero della Francesca by K. Clark（1951；修订版，1969）]；《皮萨内洛》[Pisanello by G. Paccagnini（1973）]；《杰克逊·波洛克》[Jackson Pollock by F. V. O'connor（1967）]；《普森的绘画》[The Paintings of Poussin by A. Blunt（三卷，带有作品目录，1966 and 1967）]；《拉斐尔》[Raphael by J. Pope－Hennessy（1970）]；《拉斐尔绘画的评论性目录》[Raphael：Critical Catalogue of the Paintings by L. Dussler（1966；英文版，1971）]；关于拉斐尔的署名室［Stanza della Segnatura］作品，参见我的论文，载于《象征的图象》（p. 85）；《伦勃朗》[Rembrandt by H. Gerson（1968）]；《伦勃朗的生平和创作》[Rembrandt：Life and Work by J. Rosenberg（1918；一卷本修订版，1964）]；《伦勃朗的绘画》[Rembrandt' s Paintings by A. Bredius（1935；H. Gerson 的修订本，1969，也有平装本）]；《伦勃朗的素描》[The Drawings of Rembrandt by O. Benesch（六卷，1953—1957；修订版，1974）]；《伦勃朗的蚀刻画：评论性目录新编》[Rembrandt' s Etchings：A New Critical Catalogue by C. White and K. G. Boon（1969）]；雷诺兹作品的分类解说目录也开始出版：《奥古斯特·雷诺阿：人物画（1860－1890）》[Auguste Renoir：Figures 1860—1890 by F. Daulte（法文版，1971）]；《我的父亲雷诺阿》[Renoir, My Father by Jean Renoir]；《雷诺兹》[Reynolds by E. K. Waterhouse（1973）]；《罗吉尔·凡·德·威顿》[Rogier van der Weyden by M. Davies（1972）]；《但丁·加布里埃尔·罗塞蒂的绘画和素描：分类解说目录》[Dante Gabriel Rossetti：Paintings and Drawings：A Catalogue Raisonné by V. Surtees（1971）]；《鲁本斯》[Rubens by J. Burckhardt（德文版，1898；英文现代评论版，H. Gerson 编，1950）]；《桑索维诺》[Sansovino by D. Howard（1975）]；《施威特尔》[Schwitters by W. Schmalenbcha（1970）]；《修拉》[Seurat，论文为 R. Fry 所撰，由 A. Blunt 写序并作注（1965）]；《德·施特尔》[De Stael by R. V. Gindertach（1961）]；《蒂耶波罗的生平和创作》[Tiepolo：his Life and Works by A morassi（1955）]；《蒂耶波罗绘画作品总目》[A Complete Catalogue of the Paintings of G. B. Tiepolo by A. Morassi（1962）]；《廷托雷托的绘画和素描》[Tintoretto：The Paintings and Drawings by H. Tietze（1948）]；《提香》[Titian by H. Wethey（三卷本专题论著，有作品目录，1969－1975）]；《图卢兹－洛特雷克》[Toulouse－Lautrec by F. Novotny（1969）]；《特纳》[Turner by M. Butlin and E. Joll（分类解说目录，1977）]；《保罗·乌切洛》[Paolo Uccello by J. Pope－Hennessy（1950；修订版，1969）]；《喜多川歌麿》[Utamaro by J. Hillier（1961）]；《凡·艾克》[Van Eyck by L. Baldass（1952）]；《文森特·凡高》[Vincent van Gogh by J. B. de la Faille（总目，图版齐备，1928 年和 1939 年；修订版，1970）]；《扬·凡·格因》[Jan van Goyen by H. V. Beck（1973，德文版，总目）]；《委拉斯克斯》[Velazquez by E. du G. Trapier（1948）]；《弗美尔》[Vermeer，两种，均有作品目录：一、著者 L. Gowing（1952；修订版，1970）；二、著者 L. Goldscheider（1958；第二版，1967；图版颇为精美）]；《韦罗基奥》[Verrocchio dy G. Passavant（1969；带有作品目录）]；《瓦托》[Watteau by A. Brookner（1967）]；《詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒》[James McNeill Whistler by D. Sutton（1966）]；《弗兰克·劳埃德·赖特的建筑》[The Architecture of Frank Lloyd Wright by W. A. Storrer（1974）]。

日本版序言

在我的《艺术的故事》日文版发行之际，我很高兴为它写上这篇序言。从儿童时代起我就对日本艺术抱有异乎寻常的兴趣。可以说，与我同代的欧洲艺术爱好者都有类似感觉。例如，从十九世纪末到二十世纪初，那些为欧洲人极力赞赏的日本木版画，我们这一代人会常常在父母家中见到它。虽然我们也知道其中的某些作品是为出口而作，但是与我们身边那些平淡无味的东西相比，日本版画确实表现出了一种更为丰富而精致的美。当时，欧洲艺术家们发现了这种艺术，他们看出了在创造这种艺术的工匠的技术基础上存在着可以说是远东的规范的东西，因而动摇了自己的信心。

1906 年，伦敦皇家美术学院的教授、画家乔治·克劳森给学生们作了一系列讲授，这些内容不久就成书出版。克劳森是在西欧的学院派艺术传统中熏陶出来的，他的著作反映了那种陈陈相因的东西。在最后的一篇讲述中，他简单地谈到了日本美术对德加和惠斯勒等艺术家的影响（参看本书第二十五章），他指出：

> 日本美术是非常美的艺术。而且与我们的美术有着完全不同的风格，面对这一事实，也许我们不能否定有一丝不安掠过我们的心头，这就是说日本美术或许比欧洲美术更为优秀。但是不管怎样，我们还得走我们自己的路，因为我们的传统和训练是不会把我们引到像日本人那样表现自然的方向上去的。

克劳森所说的传统和训练，不久就在当时的欧洲受到了许多植根于非欧洲传统的新运动的挑战，大部分都覆灭了。但是，我认为克劳森的这一段话有助于引导大家去关心东方艺术和决心走自己的路的西欧艺术两者在创作方法上存在的差异。

西欧的表现自然的传统是建立在扎根于科学之中的技术基础之上。科学的远近法、光学，人体解剖学等等在西欧美术学院的教学课程中一直发挥着他们各自的作用。但是它们不过是把始于公元前五世纪希腊雕刻作坊、后来又由意大利文艺复兴巨匠赋于新生的传统重新加以系统化而已。二十世纪的艺术，主要是面对照相技术这个可怕的敌手的艺术，可以说是与上述传统的方法完全相反的东西。然而，人们把目光转向远东的伟大艺术，也正好就是这个时代。这一事证明了画家和雕刻家未必一定要把西欧那种科学探求作为创作根据；证明了通过几个世纪练就的一套手法即使不立足于科学法则，也能创造出具有令人惊奇的清澄和魅力的形象。

但是我认为：要是我们把科学的好奇心只看作是创作“照相式的”形象所用的附属工具，那么就低估了科学对西欧艺术的重要性。所谓科学的态度就是对过去的东西所持的自豪态度、带批判性的叛离态度、和相信进步的可能性的态度。在西欧艺术的许多时期，包括我们称为“现代”的时期，都渗透着上述观点。艺术家们，不论是改革家还是发明家，都在寻求独自的东西，都在为艺术上的难题寻找新的解决方案。诚然，西欧艺

术是不是受到了这种态度的影响才创造出了自己独特的东西，也还是个没有解决的问题。说不定这倒确实阻碍了西欧艺术向隐伏在东方荣耀之中的那种静谧的优雅靠拢。但是在另一方面，这种态度赋予古代和文艺复兴的一些巨匠们，如米开朗琪罗等人以自信和能力，使他们大胆地超越了人类想象力的界限。欧洲艺术的研究者，就是实验的、革新的、革命的，而且是反其道而行之的研究者。不论是革新也好，反动也好，各种各样的事实只能在这样的情境联系中才能得以理解：其前做了些什么，其后又带来了什么。欧洲的艺术是永不休止的艺术，是变化的艺术，是活动的艺术。

据我所知，在远东艺术中，也同样存在着变动。我知道"没有变化的东方"这种西欧方面的武断的说法主要是由于无知而产生的。例如，浮世绘的发展、特别是这种充满生气的画种甚至还采用了西欧发明的远近法，我们怎能忘记这一事实呢？但是尽管如此，我还认为，东方艺术的基本观念没有发生过像西欧那样的急剧的演化和变迁。至少，对于我这个遥遥观望东方的欧洲人来说，东方的艺术总是近乎诗一类的东西。而且是接近抒情诗的东西。辑录了这类诗篇的诗集，不论在什么场合都能翻阅，都能使人在阅读中得到享受。反之，欧洲美术的历程可以喻为一系列的叙事诗。如果从头开始读这些诗作、在阅读过程中，我们就会和主人公一同感受他们种种冒险的战栗场面、种种荣誉的丧失以及种种胜利的喜悦。

我想通过本书，让日本爱好艺术的朋友了解欧洲艺术的这种特有的性质，我希望大家能够理解：值得一提的名作都有这样的特点，即它们都可以作为一系列故事中的一个插曲；一条长链中的一个环节。也许，我们对西欧传统的这种认识同时也会有助于大家去理解在东方艺术中什么是最宝贵的、什么是最优秀的精华。

E. H. 贡布里希

一九八一年十二月

[注　释]

前　言

①伊特拉斯坎，位于意大利西北部，公元前283年被罗马人征服。

②奎尔恰（Jacopo della Quercia，1374——1438），意大利锡耶纳雕刻家和建筑家。西尼奥雷利（Luca Signorelli，约1441——1523），意大利画家。卡尔帕奇奥（Vittore Carpaccio，活动于1490——1523年之间），意大利画家。彼得·菲舍尔（Peter Vischer，1460——1529），德国雕刻家。布劳韦尔（Adriaen Brouwer，1605/06—1638）佛兰德斯画家。特博尔希（Gerard Terborch，1671——1681）荷兰画家。卡纳莱托（Giovanni Antonio Canaletto，1697——1768），威尼斯画家。柯罗（Jean Baptiste-Camille Corot，1796——1875），法国画家。

③贡布里希的艺术史观的要点大致如下：

一、波普尔（K、Popper）说：科学始于问题。科学史不仅是一部理论发展史，而且也是一部问题发展史。在本书中，贡布里希不断地提出艺术问题，正如他自己所说的："我的奢望始终是提出问题，而不是结束问题"（Sense of Order，p. 16 Cornell University Press，1980）。贡布里希——这位被称为苏格拉底式的提问者——的这部艺术史就是一部艺术问题史（参见本书第二十七章注㉚）。

二、贡布里希在他的著名的讲演《艺术史与社会科学》（Art History and the Social Sciences）中把艺术史与社会科学并列，而不是像人们通常所认为的那样，艺术史是社会科学的一部分，是社会科学的陪衬人，即ancilla sociologiae（社会学的奴仆）。他说，他要引导读者们得出结论：从经济学到心理学的所有社会科学都应作好准备充当艺术史的陪衬人。他在另一篇文章中说到："将不只有一种艺术史，而是有许多的跨越'学科'的不同探索路线"（"A Plea for Pluralism"，in Ideals and Idols，p. 188，Phaidon，1979）。

三、本书原名The Story of Art，story有故事和历史的意义，因此也可译成"艺术史话"。但作者的Story显然别有所指：Story不是简单的故事，它反映了作者的艺术史观。作者曾说：

> 学者是记忆的保护者。当然不是每一个人都需要去照料记忆。但我个人就不太愿意在抹去了对过去一切记忆的世界中生活或制度下工作。不过这不是在两者间的选择，不是在对过去的知识和对未来的关切之间选择；如果是那样的话，那会是种很难的选择。它是在探索真理和接受虚妄之间选择。因为每个社会都坚持要求雷尼尔（G. J. Renier）教授所说的关于过去本身的"必须被讲的故事（the Story）"（History：Its Purpose and Method，London，1950），并且在学问衰落的社会中，神话就要滋生。（Maditations on a Hobby Horse，p. 107，Phaidon，1978）。

作者在另一篇论文中阐述了他的"故事"理

论，他认为艺术中存在着竞赛，并在这种竞赛中产生了一些英雄，有的被人遗忘，有的被人记住。其结果是我们听到长辈们常说“可惜你没有见过某某人”。通过这种方式，某些成就变成了传说并进入了神话：阿喀琉斯（Achilles）的勇敢，尤利西斯（Ulysses）的机智，代达罗斯（Daedalus）的技艺都成了标准或试金石。每个人都可凭想象去体会他们杰出的程度。这种杰出当然是超人的，远非我们所能企及。这里，只差一步就达到了人性的化身，即尼采所说的阿波罗式（Apollonian）和狄俄尼索斯式（Dionysiac）的神明了。从人类学的观点来看，往昔的大师有点像文化英雄（culture hero）。这些英雄的艺术成就不仅通过传说而且也通过社会流传下来，成了对后人的不断挑战。如果我们认为那些往昔的大师过时了，那么受损失的将是我们自己。因为他们并不是由于出名才伟大，而是由于伟大才出名。不管我们喜欢与否，他们的伟大之处是我们受命讲述故事（Story）的一个因素。这种因素构成了情境逻辑的一部分，没有这种逻辑历史将陷入混乱。从某种意义上讲，本书就是运用情境逻辑的方法，沿着两条线——艺术家的地位和艺术品的形式——来讲述艺术的故事（Ideals and Idols，p. 152—164，Phaidon，1979）。

四、艺术史本身对艺术家创作来说价值不大，但对增强评论能力来说却有重要作用。艺术家喜欢谈论过去，谈论历史，但他们有时却对其知之不多。一般人不仅相信所有伟大的艺术都总会遭人反对，而且还相信任何遭人反对的东西都可以是伟大的艺术。贡布里希认为，具有少量的艺术史方面的知识，就可以很容易地摧毁这种信念。

五、坚决地批评了艺术史研究领域中的黑格尔主义，即认为艺术是时代精神或民族精神的表现的观点。关于这一点，请参见我的论文《贡布里希对黑格尔主义批判的意义》，载《新美术》1987年第一期。

六、西方关于艺术史的理论大致有三种：

第一种理论可称为艺术变化的知觉论（the perceptual theory of artistic change），提倡者是维克霍夫（Franz Wickhoff）和李格尔（A. Riegl）按照这种理论，每个画家据其所见来描绘世界，但是人类的知觉是多样的，每个画家看到的也是他自己的世界。这样，它便解释了艺术何以会存有风格的差别。不过，它却不能解释艺术何以有部历史。

第二种理论可称为艺术变化的技术论（the technological theory of artistic change），这种理论的代表是普林尼（Pliny）和瓦萨里。他们认为艺术的进程在再现的技艺上随同技术的历史前进，而特殊的发明和发现有助于画家在逼真效果方面超越前人。按照这种理论，埃及艺术之所以幼稚那是因为他们的能力仅此而已。这样，它就解释了艺术何以有部历史，但却说明不了我们何以还会欣赏古老的艺术作品。

第三种理论是“所见和所知”（seeing and knowing）的理论，虽然“所见和所知”是贝伦森（Berenson）一本著作的名字，但贡布里希指出它源于拉斯金和弗莱（Roger Fry）。这种观点认为历代艺术家坚持不懈地与妨碍他们精确地描绘视觉世界的知识进行斗争。知道事物实际如何，例如知道人的面部是以鼻子为中轴线两边对称的就会妨碍人们对侧面像的描绘。要获得纯粹的视觉艺术就需要不带成见地看这个世界。就是这场与知识的破坏力量的斗争，以及要恢复“纯眼”的决心，使艺术从埃及的完全“概念性的”（conceptual）艺术走向了印象主义的完全“知觉性的”

(perceptual) 艺术。

贡布里希的美术史就建立在讨论所见和所知这对矛盾的基础上，不过他已经对这种理论作了彻底的改造，特别是在反对"纯眼"的问题上。他曾经说过：所见和所知更精确地说是思考和知觉 (thought and perception)。解决这个问题的研究者可能没有谁比莱奥纳尔多提供了更重要的证据。对于有兴趣探讨理论和观察的相互作用、并确认正确地再现自然是建立在良好的视觉也同样是建立在理智的理解基础上的人来说，他代表着一种测试的范例。如果他认为一个画家"仅有只眼睛"就够了的话，他就不会写出充满了科学的观察的《画论》。(The Heritage of Apelles, p. 40, Phaidon, 1976) 后来他在其经典著作《艺术与错觉》(Art and Illusion) 中更深入地讨论了这种理论。

④埃特林格 (Leopold Ettlinger, 1913——) 英国美术史家，著有《今天的艺术史》(Art History Today, 1961),《波拉尤洛兄弟》(Antonio and Piero Pollaiuolo, 1978), 以及与 H. S. 埃特林格合著的《波蒂切利》(Botticelli, 1976) 和《拉斐尔》(Raphael, 1984) 等。

⑤库尔兹 (Otto Kurz, 1908——1975), 英国美术史家，著名的美术研究机构瓦尔堡研究院 (Warburg Institute) 教授，本书作者的同学与好友，他们曾一起就读于维也纳美术史学派的最后一位代表施洛塞尔 (Julius von Schlosser, 1866 —— 1938) 门下。著有《瓦萨里的弗拉·菲利波·利皮传记》(Zu Vasaris Vita des Fra Filippo Lippi, 1933), 以及与著名的美术史家、艺术心理学家克里斯 (E. Kris, 1900——1957) 合著的《艺术家传奇》(Die Legende von Künstler, 1934; 英文译本为 Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist, 贡布里希曾为该书撰写前言)。贡布里希的《阿佩莱斯的传统》(The Heritage of Apelles, 1976) 一书就是纪念他的。

⑨费顿出版社 (Phaidon Press), 世界最老的美术书籍出版社之一，贝拉·霍罗威茨 (Bela Horovitz) 创办于维也纳，后迁往伦敦，已有六十多年的历史。出版社以苏格拉底的学生费顿 (Phaidon) 命名，反映出该社的宗旨。该社认为《艺术的故事》是它们出版的最著名的书。

导　论

①艺术，原名为 art。希腊语作 techne, 拉丁语作 ars, 有技能和技巧的意思。在古代，艺术不仅和美与道德有关，同时也还和实用有关。例如，古希腊艺术守护神的缪斯 (Muses) 共有九个，分管史学、音乐、舞蹈、悲剧、喜剧、抒情诗、史诗、颂诗和天文，中国古代以礼、乐、射、御、书、数为六艺，日本也把香道、茶道、歌舞、乐曲统称为游艺。在近代西方越来越强调艺术与美的关系，形成了所谓美的艺术 (fine arts), 以别于应用的艺术 (applied arts)。一般说来，艺术包括建筑、雕刻、绘画、音乐、诗歌、戏剧等。但人们通常用它指绘画、雕刻、建筑，所以 art 也可译为"美术"。

"艺术"这一概念是个历史范畴，在它的发展中，"美的艺术"这种观念的产生极为重要。在古代和中世纪，艺术这个概念还没有和美联系在一起，因而，过去的艺术分类并不包括那些现在叫美的艺术或者美学语境中的艺术。绘画、雕刻和建筑不包括在自由学科 (Liberal Arts) 当中，并且也没有一个缪斯分管它们。艺术的美学观念是渐渐出现的。将近古典时期末，老菲洛斯特拉特 (Philostratus) 把诗、音乐、绘

画和雕刻的艺术从工艺当中区分出来，并且把它们归入“科学”作为智慧的表现形式（De Gymnastica，I）。但是这种区分在中世纪失传了［例如乔托在佛罗伦萨为坎帕尼莱（Campanile）作的设计（1334——87），把雕刻、绘画与文法、算术、音乐、逻辑、和声学结成一组，把建筑和农艺与手工艺那样的实用“艺术”结成一组］，并且直到莱奥纳尔多，造型艺术才又从手工技艺中分离出来归为自由的或理论的学科。强调艺术的知识化继续到启蒙时代并且直到十七世纪它们才与科学区别开来，但并没有被降低到工艺的水平。美的艺术的观念，即法语的les beaux arts，直到十八世纪才建立。那时诗歌、音乐、绘画、雕刻、建筑和舞蹈由于都遵循美而被纳入一个范畴。

较早地提出这种分类暗示的，如法国建筑家布隆代尔（Nicolas—Francois Blondel，1617——1686）在他写的《建筑教程》（Cours d' Architecture，1675）中证明在各类艺术中存在着这样一种相关联的观念：“我在某种程度上同意某些人的意见，他们确信存在着一种自然的美。他们认为在建筑中、也在它的两个同伴中——即雄辩术和诗歌中——甚至在芭蕾舞中也存在着某种统一的和谐。”他又说：“我们从建筑和其他艺术品中，例如诗歌，雄辩术、喜剧、绘画、雕刻等等得来的快乐全部立足于某种共同的原则。”但一直还没有一个共同的术语来描述这组“艺术”，巴托（Charles Batteaux，1713—80）在他的有影响的著作《归结到同一原则下的美的艺术》（Les Beaux Arts réduits à unmême Principe，1746）用美的术语把这些艺术归类，作为分类学的结果使它们第一次获得了一个通用的术语。巴托把各种艺术细分为实用艺术（the useful arts），美的艺术（the beautiful arts，包括雕刻、绘画、音乐、诗歌）以及一些结合了美与功利的艺术（如建筑、雄辩术）。

最终，在狄德罗的百科全书（Encyclopédie，ou Dictionnaire raisonné des Sciences，des Arts et des-Métiers，1751—80）中达朗贝尔（D' Alembert）把艺术列为：绘画、雕刻、建筑、诗歌、音乐。他所列举的项目在某些情况下正相当于英语的“五种艺术”（five arts）。

②作者开宗明义，指出了他写的不是“艺术史”，而是艺术家和艺术作品的相互关系史。这样，作者就在两个方面展开了论述：一是艺术本身发展的动力学，一是艺术家地位变迁的社会学，并讨论了它们的相互关系。

③趣味，英语taste，德语geschmack，法语gout；意为味觉、滋味，引申为审美力、鉴赏力。taste作为艺评术语首先见于十七世纪晚期法国作家拉布吕耶尔（La Bruyère）的《品性论》（Les Caractères，1688），他认为在艺术中“趣味有好有坏”（il y a donc un bon et un mauvais gout）。艾迪生（J. Addison）在他主编的《旁观者》（Spectator，1712）中将taste定义为心灵所具有的能分辨一个作家完美与否的能力。德国著名古典派画家蒙斯（A. R. Mengs，1728——1778）曾写有《关于绘画中的美与趣味的随想》（Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack inder Malerei，1762），他讨论了趣味史，并提出了通向纯正趣味的两条路：一条是从自然中探求本质的和美的东西，另一条是从艺术作品中学习，但前者要难于后者。十八世纪后这一术语得到广泛应用。“高雅趣味”（good taste，见本书第二十三章）一语也流行开来。但对趣味的解释则人言言殊，因此人们常把精微性、多样或多变性作为

趣味的属性或形式。也有人把它用作"品味"来指审辨的敏感。在这个意义上近似印度美学中的"味"(rasa)和中国古代文评中的"滋味"。rasa 在《吠陀》中本指"汁"、"味",《奥义书》赋予它以哲学内容,后来又作为五感觉(即色、声、香、味、触)的一种。婆罗多牟尼(Bharatamuni)的《舞论》(Nātyasastra)最早把它用为美学术语,他认为味渗透于一切事物,"产生于别情、随情和不定的情的结合","正如味产生于一些不同的作料、蔬菜和其他物品的结合"一样。还指出味有"被尝"的意义(参见《古代印度文艺理论文选》第 5 页,金克木译,人民文学版,1980 年)。在中国,很多古代文评家阐述了"滋味"的理论,特别是司空图的《与李生论诗书》和朱熹的《朱子语类》(卷八)。

对趣味史(即包含在艺术品自身、收藏活动、赞助制度及其艺术的社会作用之中的未形诸文字的批评论和美学观)的研究是现代美术编史工作的一个重要内容。这方面的名著如克拉克(K. Clark,1903——1983)的《哥特式复兴:关于趣味史的一篇论文》(The Gothic Revival: An Essay on the History of Taste, 1928),赫西(C. Hussey)的《如画》(The Picturesque, 1927),文杜里(Lionello Venturi,1885——1961)的《原始的趣味》(Il gusto dei primitivi)等等。贡布里希对趣味也作过深刻的研究,他用"社会测试"(Social testing)的论点批判了康德关于审美不带偏见的观点。详情可见《名利场的逻辑:时尚、风格、趣味研究中历史决定论的替代理论》("The Logic of Vanity Fair: Alternatives to Historicism in the Study of Fashions, Style and Taste", in Ideals and Idols, Phaidon · Oxford, 1979)。

④素描(英文 drawing,法文 dessin,德文 Zeichnung),约有三层意思:一用铅笔、钢笔、炭笔等工具所作的画,通常画在纸上;二、用墨水或淡彩,并用画笔(brush)制作的小幅作品,通常叫毛笔素描(brush drawing);三、结合了上述的方法或其他方法所作的画。一幅素描尺寸可大可小,或用作物象的记录,或用作别的作品的整体的或局部的画稿(study),或用作插图,或用作某种技术的图解;它既可以是一幅快笔挥就的速写(sketch),也可以是一幅精心结构的作品。根据画笔的不同,素描可分五类:一、毛笔素描,包括中国的水墨画、干笔素描(dry brush)、淡彩素描(wash drawing);二、金属笔素描(metal point drawing),包括银尖素描(silver point drawing)、金尖素描(gold point drawing)、铅尖素描(lead point drawing);三、吸水笔素描(pen drawing),包括芦苇笔素描(reed pen drawing)、鹅毛笔素描(quill pen drawing)、钢笔素描(steel pen drawing);四、铅笔素描(pencil drawing);五、粗线笔素描(broad drawing),包括蜡笔素描(crayon drawing)、粉笔素描(chalk drawing)、色粉笔素描(pastel drawing)、炭笔素描(charcoal drawing)。

西方古典时代和中世纪的素描保留甚少,因此我们所知不多;但在中世纪,素描作为一种独立的技术主要用于作坊的画谱,最著名的是维拉尔(Villardd' Honnecourt,十三世纪)留下的画谱。乔托以后,首次出现了独立的素描,意大利艺术家兼作家琴尼尼(Cennini,约 1370 年生)详细地描述过各种素描法,说它对于绘画来说是"凯旋门"。作为艺术表现手段素描到了莱奥纳尔多手里才取得独立地位。米开朗琪罗又以他的名声促成人们对这种独立性的承认,尽管他不想让后人知道他的创作过程而毁掉了许多能体现他最初构思的素

描，但他还是把素描作为礼物赠送密友。正是那时，瓦萨里形成了以收集素描来记载艺术家的各种不同的手法的革命性构思，他的《画集》(Libro) 中的那些素描就是他亲手装裱的。那个时期 desegno（素描）这个术语也在艺术理论中获得了决定的、几乎是玄学的意义。素描的这一角色引起了托斯卡纳派和威尼斯派的争论，前者重视素描，后者忽视素描。后来在卡拉奇的学院里，素描成了系统教授的东西。到十七世纪托斯卡纳派与威尼斯派之间的分歧加剧。卡拉瓦乔、哈尔斯和委拉斯克斯这些绘画革新者都没有留下可以证明和油画同一的素描，而学院传统的继承者多梅尼基诺（Domenichino）、普森和勒布朗（Le Brun）在他们精心计算的构图的所有阶段都运用素描。相比之下，伦勃朗在他的油画和蚀刻画的准备稿（preparation）中就很少使用素描。素描对于伦勃朗来说是一种独立的表现手段和各种观念的试验场。他的素描曾招致收藏家出高价收买，佛罗伦萨艺术家、艺术史家巴尔迪努奇(Baldinucci，1624——1696）曾为之吃惊。十七世纪后半期拉法热（Nicolaus Raymond la Fage，1656——1684）有时就靠向收藏家出售素描谋生。十八世纪英国有很多艺术家和鉴赏家是素描的热心收集者，例如理查森(Richardson）和雷诺兹家族以及劳伦斯爵士(Sir Thomas Lawrence)。所以英国大英博物馆和牛津的阿什莫尔博物馆（Ashmolean Museum）都藏有意大利素描的珍品。十九世纪素描和色彩之争又在安格尔和德拉克洛瓦身上重演，安格尔有一句著名的格言 Le dessin est la probité del'art（素描是纯正的艺术）反应了他的观点。在英国，前拉斐尔派和拉斯金也追求纯正、精确的素描，拉斯金在《素描的要素》（Elements of Drawing）总结了他的看法。十九世纪的几位雕塑家的素描也值得一提，例如罗丹捕捉模特儿动态的自由素描和高迪埃—柏塞斯卡（Gaudier-Brzeska，1891——1915）的描画动物的书法式素描（calligraphic drawing)。二十世纪，马蒂斯、毕卡索、克里的素描都使素描的面貌、作用有所改变，但很少有人否认素描在教学的用处。

⑤画稿（study)，或译局部习作。指画家为研究人物形体、手部或衣饰而画的习作，往往是为较大构图作的准备，描绘精确，与速写不同。

⑥穆里略（Bartolomé Esteban Murillo，1617——1682)，西班牙画家，塞维利亚学院的创始者之一并任第一任院长。通常根据色彩把他的风格分为四个时期。第一、受委拉斯克斯等人影响，以少年乞丐为题材的强烈的自然主义时期。第二、早期宗教画题材的“冷性风格”(estilofrio) 冷漠、超然，有点理想化。第三、在《念珠圣母》(Madonna del Rosario) 一画中所见的“热性风格”（estilo cálido)，理想化，温暖迷人，有宗教的虔诚感。第四、晚年的“薄雾风格”(estilo vaporoso)，色彩柔和甜美，有感伤情调。他的画成为一种样式，一直影响到十九世纪。

⑦霍赫（Pieter de Hooch，1629 1683)，荷兰画家，他的画多取材于有二、三个人做家务的室内景象，以表现出阳光照射在各种物体表面上的效果。这一点跟他同时代的画家弗美尔相似，他们都是从卡拉瓦乔和荷兰乌得勒支画派（Utrecht School）发展出来的。

⑧福尔利（Melozzo da Forli，1438——1494)，意大利画家，以“仰角透视”(Sotto in Su）画家闻名。他的大部分现存作品都成了剥裂的断片，真伪难断。

⑨美姆林（Hans Memling，1430/5——1494)，佛兰德斯画家，出生于德国。他的

画丝毫没有德国传统，而是和佛兰德斯画家威登的画风有关，具有中世纪后期的宽和、真切的情态。

⑩表现（expression），关于表现的理论很复杂，这里简谈两个主要方面。意大利文艺复兴时期的理论家把表现看作是一个成功的艺术家所必须具有的一种特殊知识。阿尔贝蒂（Alberti）认为一幅好的画之所以能影响观众是因为画中形象的感情触动了他，因此他特别看重画家以姿势和面部表现传达感情的能力。他在《绘画三论》(Della Pittura libri tre，1436）中论历史画时这样写到了表现："当画家把自己的感情更多地注入画中时，这种叙事方法才会感动心灵……。但是这些感情要能从动作中认出来。因此画家最好精通人体动作，那些动作无疑要从自然中学到……"莱奥纳尔多同意阿尔贝蒂认为历史画是最高画类的观点，也强调了以动作表现情感的看法。

后来，普森在给尚特卢（Fréart de Chantelou）的信（24 Nov. 1647）中提出表现不必依赖面容和姿势，它可以体现在画中的抽象成分上。根据意大利音乐理论家札里诺(Gioseffo Zarlino，1517——1590)的《和声组织论》（Institutioni Harmoniche，1588）中关于古代调式的论述，普森提出了图画的"调式"(modes）论。这种观点曾在勒布朗和费利比安（Félibien）办的法兰西学院流行，并出现在后来蒙塔贝尔(Paillot de Montabert)的《绘画总论》(Traité complet de la peinture，1829）之中。约略同时苏佩维埃尔（Humbert de Superville）出版了他的颇有影响的论文《论艺术中的绝对符号》（Essai sur les signes inconditionnels dans l'art，1827——1832)。这部书也把可以预先说出的表现价值和色彩与线条的抽象图形联系起来。上述两部著作的观点由于批评家、美术史家布朗（Charles Blanc，1813——1882）在他的《绘画艺术的法则》（La Grammaire des arts du dessin，1867）中推广而流行，并且通过美学家亨利（Charles Henry）之手，它们成了修拉在1884——1887年这一阶段的美学理论基础。西涅克还证明了普维斯·德·夏凡纳(Puvis de Chavannes）的美学也是得自普森的调式理论。自修拉以后，绘画因素中存有内在的"表现力"的信仰已经成了潜在于表现主义的主要原则之一。

⑪迪斯尼 Walt Disney，1901——1966)，又译狄斯耐，美国动画片大师，他创造的米老鼠、唐老鸭、白雪公主、睡美人等形象极其著名，他还建有规模宏大的游乐场。

⑫《自然史》(Histoire Naturelle)，法国作家布丰（Leclere de Buffon，1707——1788）的巨著（共36册），在文学史上极负盛名。

⑬热里科（Théodore Cèricault，1791——1824)，法国画家，法国浪漫主义绘画创始人。他1808年随维尔内（Carle Vernet）学画，两年后离开时说："我的一匹马可以吃下他的六匹"。后又进入盖兰(Guérin）的画室，当时德拉克洛瓦亦在那学画，后来德拉克洛瓦对热里科颇为推崇。

⑭这里可能是指英国人麦布利基(Eadweard Muybridge，1830——1904）拍摄的赛马连续镜头，麦布利基从1872年开始研究动物的运动，他看到当时的学者正在为飞跑中的马腿动作争吵不休，便在1878到1879年间同时用十二乃至二十四架摄影机拍摄跑马动作。由于拍摄成功，他纠正了以前人们的错误看法。参见曾恩波编著《世界摄影史》，p. 155，艺术图书公司版；P. Pollack，The Picture History of Photography，chap. 18，Harry N. Abrams，Inc. N. Y. 1969。

⑮在英国“博物馆”(museum)一词偏重于人类学和古物学，而“美术馆”(gallery)一词才是针对绘画和雕塑而言。但这种区分并无历史根据。古希腊的mouseion原是缪斯的神庙，后来成了学术、文学和艺术机构的标志。最著名的博物馆是公元前三世纪托勒密二世(Ptolemy Ⅱ)在亚里山大里亚建立的文学院(Literary academy)。美术馆的起源可以追溯到现在还使用的词Pinacotheca(拉丁语，绘画馆)，它是雅典卫城的入口(Propylaea)的一部分，曾陈列过波利哥诺托斯(Polygnotus，活动于公元前475——447年)的画。在罗马，柱廊(colonnades)也被用来陈列绘画。

文艺复兴时期，博物馆一词指人文主义学者或君主的书斋，他们在那里把自己埋身于珍宝、古币、肖像画、铭文、写本等古物之中。十六世纪中期，意大利才开始重视藏品的美学性质而不只是出于对古物的兴趣。文艺复兴后期收藏家的标准成了现代博物馆和美术馆的起点。

⑯这种说法显然来源于弗洛伊德(Freud)的理论。可参见他的《创作家与白日梦》，(Creative Writers and Daydreaming)中译文见伍蠡甫等人编选的《现代西方文论选》。

⑰牛津英语词典(O. E. D)对“速写”(sketch)的原始含义解释如下：“某些事物的粗略素描或轮廓勾勒，用它描绘对象的外形线或主要特征，并且不拘泥细节，特别是用作一幅要进一步完成的画的基础，或用作那种画的构图……”这是速写的原意，相当于预想图(Modello)。直到十八世纪后半期它才又增添了“一种轻松或不加矫饰的自然的素描或绘画”。这种意思在十八世纪对于“如画”(Picturesque)的崇拜中，特别是经英国画家吉尔平(William Gilpin)的促进，导致了对于速写的欣赏，因为它具有出乎自然而又“未完成”(unfinished)的特点，这种特点可激发起人们的想象力。二十世纪特别注意这种未完成即non finito的美学意义。

⑱拉丁格言，原文为De gustibus non est disputandum；意大利语为Dei gusti non si disputa；法国也有类似的格言Chacun son goût(各有各的趣味)。很多人引用这句格言讨论趣味问题，例如休谟(David Hume)的《论趣味标准》(Of the Standard of Taste)，帕克(H. Parker)的《美学原理》(The Principles of Aesthetics，chap. 7，“The Standard of Taste”)。贡布里希并不赞成这句格言，他在《艺术史和社会科学》(Art History and the Social Sciences)中称它为“学究式的口头禅”。(Cf. Ideal and Idol p. 149，Phaidon，1978)。

⑲鉴赏家(connoisseur)，意大利文艺复兴时期，由于美学欣赏的发展产生了conoscitore(鉴赏家)一词，后来在十七世纪法国又出现了connoisseur(现作connaisseur)它见之于拉·布吕耶尔、拉辛和莫里哀的作品。十八世纪初传入英国，例如曼德维尔(Mandeville)和贝克莱(Berkeley)的作品。1750年左右connoisseurship(鉴赏力)也出现在菲尔丁、理查森、斯特恩等人的作品里。十八世纪初期英国画家理查森(Jonathan Richardson)在他的《艺术二讲》(Two Discourse)中用此词来指能把敏感性、识辨力和基本知识、基本理解结合起来的艺术爱好者。

与鉴赏家相关的鉴赏力一词在十九世纪保留了它的指人的敏感性和辨别力的意思，但也指艺术史家和博物馆学者所受的特殊训练——德语称之为Kunstwissenschaft。英国画家伊斯特莱克(Sir Charles Eastlake，1793—1865)对传播这种用法起了作用，他在《如何观察》(How

to Observe，1835）中特别指出了鉴赏家应熟悉时代、流派和各位大师的特点，能辨伪存真，能将哲理和博学结合起来。他还区别了鉴赏家和业余艺术爱好者(amatuer)，认为前者欣赏艺术靠判断力而后者靠想象力。

⑳明暗对照法（Chiaroscuro），巴尔迪努奇在1681年用这个术语描述纯色调的单色画，例如灰色调的单色画（Grisailles)。这种画的效果主要依靠明暗之间的层次渐变。毕勒（De Piles）在他的《绘画教程纲要》(Cours de peinture par principes，1708）里一方面将此词定义为“有助于配置明暗的艺术，这种明暗应该在一幅画里显现出来，而另一方面就总体效果来说，它要使眼睛感到和谐与满足……为了全面理解这个词的意义，我们必须知道claro的含义不仅是暴露在直接光线下的任何东西，而且也是所有本身性质就是发亮的色彩；而obscuro……则指具有褐色性质的色彩…深色的天鹅绒，褐色的织品，黑色的马，发亮的盔甲等等，它们不论在任何光线下都保留着性质上明显的晦暗性。”后来，英国画家巴里（James Barry，1741——1806）、奥佩（John Opie，1761——1807）、弗塞里(Henry Fuseli，1741——1825）在皇家美术院的讲演中都用过这个术语。代表画家是伦勃朗。

第一章

①贡布里希用"制像"(image-making)来说明艺术与宗教、巫术以及文学的关系。他曾说:"一切艺术都是制像,而一切制像都植根于要创造出代用品(substitute)。"例如偶像是上帝的代用品。还说:"一个'像'(image)……不是对一个客体外在形式的模仿而是对其某些特有的或有关的方面的模仿。"(Cf. Meditations on a Hobby Horse, pp. 1——9, Phaidon, 1978)

②中国亦有同样的传说,例如,顾恺之"常悦一邻女,乃画女于壁,当心钉之,女患心痛,告于长康,拔去钉乃愈"(见张彦远《历代名画记》)。正是在这种画像与被画者同一的信仰中,法国哲学家拉罗(Charles Lalo)机敏地看出了人类最初的美学理论——不仅与再现艺术的开始有关,而且也支配着一些传说的构成,它关乎到艺术的起源。那种传说可分两类,一类是用像作为代用品的故事,例如马可波罗记载的锡兰岛的传说:佛陀死后,他的父亲叫人用黄金和宝石制作了一个跟他儿子一样的像,那是第一个偶像(idol)(见《马可波罗游记》第15章)。这表明艺术起源于制作代用品(参见本章注①)。另一类和影子有关,普林尼在《自然史》(Historia Naturalis)中记载:绘画起源于用线勾画出人的影子(第35章第15节);同样,雕塑也是这样起源的,陶工布塔德斯(Boutades)的女儿借灯光把她爱人的影子画在墙上,布塔德斯用陶土填充了影像,烧成第一件浮雕(第35章第131节)。影子作为一种潜在的图画的观念也见于吐蕃人和蒙古人关于佛像起源的传说。据说几位艺术家为佛陀画像,他们都画不成功,于是佛陀便画下自己的影子并敷以色彩(cf. E. Kris and O. Kurz, Legend, Myth, and Magic in the Image of Artist, Yale University Press, 1979)。在西方,剪影画(silhouettes)在十八世纪曾风行一时。有趣的是中国古代绘画几乎不画影子。不过,也用影子来帮助绘画,如杨无咎的墨梅影。相反,日本则利用白纸来刺激想象[日本室町时代末期(十六世纪)的"白纸画赞"就是在白纸一隅题几行诗或歌赞来刺激想象]。很可能就是关于影子的传说启发阿尔贝蒂(Leon Battista Alberti)提出了艺术起源的理论。他在《论雕塑》(De Statua)中说:

> 我相信种种目的在于模仿自然造物的艺术起源于下述方式:一天,人们在一棵树上,一堆泥土上,或者在一些别的东西上,偶然地发现了只要稍加改变看来就和自然的物体惊人相似的那些轮廓。注意到这点,人们就会试图去看能否通过增添或减少的办法来完成作为完美的写真所缺少的那些东西。这样按照物体自身的要求来调整、移动轮廓和平面,人们达到了他们的目的,便不无喜悦。从此,人创造形象的能力就飞速增长,直到他能创造出任何写真像为止,甚至在材料不具备模糊的轮廓助成他时,也是如此。

贡布里希在《艺术与错觉》中引用了上述的话说:"今天我们在思索艺术起源的问题时缺乏阿尔贝蒂的胆量。'制作第一个像的时候'没有一个人在现场。然而我认为阿尔贝蒂关于在艺术起源中投射(projection)的作用的理论值得严肃对待。"这样贡布里希就提出了他的艺术起源投射论(参见 Art and Illusion, pp. 90——92)。詹森(H. W. Janson)在他的美术史中重述

了这种观点。(cf. History of Art, p. 25, Harry N. Abrams Inc., N. Y.)

③盖伊·福克斯（Guy Fawkes, 1570——1606)，英国阴谋家，策划火药案，企图在1605年11月5日炸死詹姆斯一世和议员，事败后被处死。英国每年十一月五日为盖伊·福克斯节，焚烧盖伊像。

④1879年西班牙工程师索特乌拉(Marcelino de Sautuola）带着女儿玛丽亚(Maria）在收集化石时发现阿尔泰米拉(Altamira)山洞。当索特乌拉向西班牙科学界公布他们的发现时，被人当作骗子。1888年他去世后于1895——1901年在法国西南部又相继发现了一些洞穴壁画。

⑤"这种陡峭的路可能表现了原始人的一种愿望，防止洞窟里的东西和发生的事情被普通人看到，以保护他们的秘密"(Aniela Jaffé, "Symbolism in the visual arts", Man and his Symbols, p. 235, ed. Carl G, Jung, Doubleday, Wind fall, N. Y. 1979)。

⑥德国美术史家屈恩（Herbert Kühn）在《欧洲的岩画》(Die Felsbilde Europas）中说："奇怪的是有许多原始人的画被用作靶子。在蒙特斯潘（Montespan）表现有一个被赶入陷井的马的雕刻；带有被投掷物打中的伤痕。在同一个洞窟中的一个泥塑的熊上则有12个洞。" 通过对动物的代用品——画中动物的象征性猎杀来保证狩猎的成功，这是人类学上称之为交感巫术(sympathetic magic）的一种形式。(Cf. Man and his Symbols, p. 235)

⑦罗慕洛，传说中的罗马城的建立者。他和弟弟勒莫在幼儿的时候被阿穆留斯下令扔到台伯河里，结果被一只母狼救起。后来他们杀了阿穆留斯，建立了罗马城。母狼因此成了罗马人的崇拜物。与此类似的图腾信仰我国史籍中亦有记载，例如《魏志·高车国》、《隋书·突厥传》等。

⑧卡通（Cartoon)，原意为大型素描草图，来自意大利语 cartone（大张的纸)，是指一幅画的原大素描，有完整的细节，供转画到墙上、画布上或画板上用，现在通常指幽默性或讽刺性图画。

⑨图腾，源自奥吉布瓦（Ojibwa）语，英文作 totem, tatam, 或 dodoaim 等，意为"他的亲族"。主要有两点：一是遵守禁令，例如禁止伤害与其图腾有关的动物、植物；二是对亲属关系的信仰，即相信群体成员乃是某一神秘图腾祖先之后裔，或者说他们和某一动植物是"兄弟"。图腾一词在1791年由英国的朗（J. Long）引入西方，关于它的起源和详细讨论可参见弗洛伊德的《图腾与禁忌》(Totem and Taboo)。

⑩法国人类学家列维一布留尔（Levy—Brühl, 1857——1939）用"互渗"(participation)的定律来解释这种原始意识。(参见《原始思维》，丁由译，商务印书馆，1981年)

⑪雅费（Jaffé）说："面具的象征作用相当于原来的动物的伪装。虽然个人的表情被遮掩，但是由之产生的却是戴面具者获得了一种动物般的恶魔的尊严和美（以及一种可怕的表情)。用心理学术语来说，即面具把戴面具者转化为一种原型形象(archetypal image)"。(Man and his Symbols, p. 236)。

⑫乱画之物，指人们在吸墨纸等物上涂抹出的东西，由于现代心理学对这种乱画之物的研究，它引起人们的兴趣。"doodle"一词的流行是通过电影《迪兹先生进城》(Mr. Deeds Goes to Town, 1936）传播开来的。二十世纪艺术家，例如超现实主义，常常采用无意识的信笔直画（automatic drawing)。安斯托耶夫斯基（Dostoevsky）在他的手稿边缘上也曾画有一些这

种乱画之物。

⑬阿兹特克时代是中美洲的一个历史阶段，按照《泰晤士世界历史地图集》的说法，中美洲的古典时期是玛雅时代(300——900)，后古典早期是托尔特克时代(900——1325)，后古典晚期是阿兹特克时代(1325——西班牙征服)，阿兹特克的中心是特诺奇蒂特兰城，十六世纪二十年代初为西班牙侵入者埃尔南多·科特斯(Hernando Cortes，1485——1547)所灭。

⑭贡布里希在他的著名论文《木马沉思录或艺术形式的根源》(Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form)中提出了语言和艺术同出一源的假说，兹摘引如下：

"艺术的起源"已不再是个热门的话题了。但是木马的起源可能是个值得深思的题材。让我们假定，那位骄傲地骑在木棒上走过地面的人，以一种做游戏或者玩魔术的心情——谁能总是将这二者区分开来呢——给它套上"真的"缰绳，甚至还试着在顶部"给"它安上了两只眼睛。并用几根草当作鬃毛。这样我们的发明家就"有了一匹马"，他制作出的马。关于这个虚构的事件中有两件东西和造型艺术的观念有关。一件是，与有时所认为的相反，到底这个过程并不需要交流。他可能并不想把他的马出示给人。当他骑上它时，它就成了他幻想的中心——虽然这对于一个部落而言，它也常常具有同样的功能，那时它"代表"(represented)着具有生育和威力的马精(horsedemon)。我们可用代用品可能先于画像、创造可能先于交流(substitution may precede portrayal，and creation communication)来总结"诚然如此的故事"(Just So Story)的寓义。如何测试这样的一种普遍的理论还有待于今后。如果可能测试的话，它就可以真正地阐明一些具体的问题。甚至语言的起源这个思辨史上的有名的问题，也可以从这个角度来调查。如果把"泼喔"理论("pow-wow" theory)(即认为语言源于模仿的理论，)以及"噗噗"理论("pooh-pooh" theory)，(即认为语言源于表现感叹的理论)联系起来再产生另外一种理论的话那会是什么呢？我们可以叫它"啮馍啮馍"理论("niam——niam" theory)，这种理论假设：原始猎人醒着躺在饥寒的冬夜发出吃东西的声响，那种声响不是交流，而是代替吃东西——也许这种声音还伴随着试图诱发食物幻象的[巫术]仪式的合唱……

饥饿者甚至能把食物投射到任何不相干的物体上——就像卓别林在《淘金热》(Gold Rush)中所演出的，他的大个子同伴在他面前忽然成了一只鸡。是否就是这样的经验刺激了我们那些发出"niam—niam"声音的猎人，在黑暗的洞窟墙壁上的纹路和不规则的形状上，看到了他们渴望已久的猎物呢？也许他们是在神秘的岩石深处逐渐获得这种体验，就像莱奥纳尔多找出败壁残墙以助成他的视觉幻想，是否他们最终想到了用有色泥土去填满这种"可读解的"(readable)轮廓——以便手边至少有某种"可刺戳的"东西，而这种东西又能以巫术的方式"再现"可吃之物呢？还没有方法来测试这样的一种理论，但是，如果假定洞穴的艺术家常常"利用"岩石的形状，那么这种作法以及他们的作品具有的"非常真实的"(eidetic)特点，这点至少不和我们的想象矛盾。(Gombrich Meditations on a Hobby Horse，p. 5、7，Phaidon，1978)

第二章

①金字塔的来历源自埃及神话：国王

奥西里斯（Osiris）被自己的恶兄弟塞特(Set)所杀，尸体也被剖成十四块扔在尼罗河里。奥西里斯的妻子伊西丝（Isis）将尸体找出，伏尸恸哭，感动太阳神，在天神帮助下，尸块被做成“木乃伊”，奥西里斯得到复活，并成为冥界主宰。据此，每个埃及法老死后，都要把奥西里斯神话表演一次，这样他们在冥界仍会成为统治者。表演的程序首先是寻尸，然后是举行洁身仪式，制成木乃伊，接着再为木乃伊开眼、开鼻、开耳、开口，并将食物塞入口中，最后把木乃伊装入石棺，送进“永久住所”。法老的坟墓起初是在地上挖坑，再堆成沙堆，后来发展成金字塔。

②母题，或译画图。指作品中重复的细节或局部图形。母题可以用来指称一幅画的主题或某个部分，例如艺术家处理人物的姿态。帕诺夫斯基（E. Panofsky）把人物、器具、屋宇之类的自然物的纯形式(线条与色彩)的世界称之为艺术母题的世界。

③荷拉思神，奥西里斯和伊西丝之子，鹰头神，手执安克（ankh，很像十字架，象征生命），埃及国王常把自己想象为与荷拉思二位一体。

④阿努比斯神，茔墓神，豺头，手执神的节杖，送死者到冥界，在对死者的审判中主管称量心脏。

⑤此处的头衔，据贡布里希函告。

⑥关于风格，贡布里希曾在多篇专文中论述。他说：“风格是有特色的因而也可被辨认的方式，用这种方式进行一种行动，制作一件作品，或者要进行一种行动和制作一件作品。”他认为按照惯例，风格的用法可分为“描述性的”(descriptive）和“规范性的”(normative)。描述性的可按团体、民族、时期等等把进行的或制作的各种方式予以分类。规范性的可由下述说法看出：“这个演员有风格”，“这座建筑缺乏风格”。

语言学家乌尔曼(Ullmann)说：“整个表达理论的支点就是选择这个概念。除非发言的人或作者在两种可供选择的形式中具有选择的可能性，否则就无风格可言。同义词就它最广的意义而言是整个风格问题的根源”（Stephen Ullmann, Style in the French Novel. p. 6. 1957, Cambridge Univ. Press)。贡布里希曾引用这段话强调了选择对于风格的重要作用。

Style 一词来自拉丁语 stilus，义为罗马人的书写工具。虽然在指称文学风格时更常用的是 genus dicendi(讲话方式)，但西塞罗在《布鲁特斯》(Brutus）中却用它来指作家写作风格的特点。希腊和罗马的修辞学教师在他们的作品里留下了对风格的各种潜在性和范畴的最微妙的分析。认为词的效果有赖于对高贵的或卑微的术语的正确选择。并且注意到了旧式用法和流行用法的不同（Gombrich, The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric)。但如果符合题目的要求，两种用法都可能是正确的，这就是适合的原则（the doctrine of decorum)。在琐屑的题材上使用宏伟风格就像在庄严的场合使用口语一样可笑（Cicero, Orator, 26)。但过分注意效果就会产生空洞和做作的风格而缺乏气概。因此要经常研究“古典的”作家的风格以保持风格的纯净(Ernst R. Curtius, European Literature and the Latin Middle Ages. N. Y. Harper, 1963, 1948 年头版用德语)。

上述原则所形成的基本批评理论同样也用于音乐、建筑、视觉艺术，并一直延用到十八世纪。文艺复兴时期，瓦萨里用规范的术语讨论了各种艺术风格和它们向完美的发展。“风格”一词虽然在十六世纪后期和十七世纪使用的例子日渐增多，但在视觉艺术中的应用还是较缓慢地发展起

来的（J. Bialostocki, Das Modusproblem in den bildenden Künsten, Zeitschrift für Kunstgeschichte 24：128——141，1961）。十八世纪由于温克尔曼《古代艺术史》的出现，风格才在艺术史上得到公认。（以上参见 Gombrich, Style, in International Encyclopedia of the Social Sciences, Vol. XV. 1968）

贡布里希对风格的研究，还见于他的《范式和形式》(Norm and Form)、《理想和偶像》(Ideals and Idols）等书，他在《艺术与错觉》中反复强调了这样一种思想："艺术家……不能转录（transcribe）他所看到的，他只能将他所看到的转译（translate）为他的传导术语"；风格，尤其对绘画而言，是由艺术家发展形成的一套视觉惯例，而不仅仅是服务于"捕捉写真"的一种手段。

⑦阿克纳顿（？　　前1358），意为"太阳的光辉"，另一说为"太阳的奉事者"。太阳神名称不定，本体叫Ra，圆面叫Aton，光辉叫Shou。

⑧埃尔——阿玛尔那，在中埃及，古称阿克塔顿(Akhetaton，意为"太阳普照之地")。

⑨詹森说："他的头部和面部似乎丑陋——既不象神，也没有安祥的表情。雕刻家告诉了我们阿克纳顿是一个敏感、苦思而又睿智的人。这是一个心理肖像"（H. W. Janson with Samuel Cauman, History of Art for Young People, p. 28, Harry N. Abrams, N. Y. 1971）。

⑩图坦卡门（约前1358-　　前1348），埃及第十八王朝的法老。阿克纳顿无男嗣，传位给两个内婿，他是其中之一。他的墓1922年被英国考古学家卡特尔（H. Carter, 1873——1939）发现，内有金棺、法老木乃伊和大批艺术珍品，现藏开罗博物馆。

⑪苏美尔人，公元三千年初在美索不达米亚占优势的民族，后来由于闪米特人的移入（公元前三千年）势力衰退，他们的最后一个王朝在公元前2006年崩溃。

⑫这块浮雕石版为纪念阿卡德王纳拉姆辛（Naram—sin）对鲁鲁俾人作战获胜而建。图中表示纳拉姆辛率领军队登山杀敌的场面，注意他的头上，有依丝特女神之星在照耀。

第三章

①额枋，古典建筑檐部最低的部分，即被圆柱直接支撑的一系列石块。

②檐部：1. 古典柱式中，圆柱上面的整个结构，包括额枋、中楣和檐口；2. 在任何古典风格的建筑中出现的上述结构。

③三槽板，在多立安式建筑的中楣中把连续的间板（metope）分开的部分，它由凹槽分为三个部分，可能是用石头模仿木梁的头。

④间板，是多立安式建筑的中楣上的嵌板，或带装饰或不带装饰，在三槽板之间。它的起源可能是为了复盖木梁的梁头与梁头之间的间隔空隙。

⑤这种看法在德国美学家立普斯（T. Lipps, 1851——1914）的著作中有详细的论述。他分析了多立安式石柱纵直方向的"耸立上腾"与横平方向的"凝成整体"之间的活动与反活动的矛盾统一（《空间美学和几何学，视觉的错觉》。不过，把"移情说"系统地用于建筑，首先应归功于沃尔夫林。

⑥短缩法，指当物体离开眼睛或视点远去时物体体积的缩小。按照透视法惯例，被画平面内的物体不需短缩，在被画平面前面的物体——即处于眼睛和被画平面之间——要扩大，被画平面后面的物体要短缩，短缩法跟透视画法一起在古代艺术例如庞贝壁画上已有使用，但它在文艺复兴

时才发展成一种科学的方法。

⑦关于西方艺术家的社会地位，它的粗略轮廓大致如下：

在原始阶段，艺术家或者是手艺人，或者享有巫师的待遇，在后一种情况下，艺术家的职业常常作为一种特殊的家庭的特权相传下来。

在古希腊，诗人一方面作为有专门技艺的手艺人，一方面又是神所召示的预言家或先知。但是画家和雕刻家却被列入工匠。塞内加（Seneca）曾说："我们在神的雕像前祈祷和供奉物品，但我们却轻视那些制作它们的雕刻家。"艺术家（除了少数例外）一般说来地位是低下的。

中世纪把"七艺"作为人文教育的科目，美术因缺乏理论基础而被排斥在外。艺术家是工匠行会的成员，或与金饰工为伍（在布鲁塞尔），或与屠夫结伴（在布鲁日），或与药剂师、香料商联盟（在佛罗伦萨）。直到1339年才成立了佛罗伦萨人自行管理的绘画公会。

文艺复兴时期艺术家作为学者和科学家的观念产生了，这特别反映在莱奥纳尔多写的《比较论》（Paragone）中。从那时起，人们开始重视艺术的"哲学"内容和美的理智特性。而艺术家有了新的社会地位后，便分化成了两种类型：一类受过良好教育，在贵族社会中怡然自适；另一类是孤傲的天才，屡与赞助者对立。

十八世纪德国浪漫主义的天才论祖述了古代关于艺术家是神灵启示的承受者和传播者的观念。后来，艺术是艺术家个性的表现、艺术是抽象真理的体现的观念，从十九世纪一直延续到二十世纪。

在十九世纪，官方艺术和创造性艺术开始分道扬镳。这种分裂的产物之一是认为艺术天才是那些叛逆于社会传统观念的人，而另一些艺术家则是官僚市侩习气的牺牲品。

二十世纪三四十年代在教育家和哲学家中形成了一种新概念，艺术家被看成培育人的美感与洞察力的人，或者是能有系统而无害地激发起人的天性的人，从而提供了一个有价值的手段来抗衡那种偏爱智力和实际事物的观念。

⑧卫城，希腊文 Acropolis，意为"高城"（High city）。希腊的城市通常都有一个卫城，雅典的卫城最为著名。在迈锡尼时期，卫城用作城堡，后来变成了祭典守护神的地方，到了中世纪又被用作城堡。

⑨伊克底努，希腊伟大的建筑家，活动于公元前五世纪后半叶，从公元前447年到433年和卡里卡拉特斯（Callicrates）一起建筑了帕提侬神庙。

⑩本书中的圣经引文均用官话和合本译文。

⑪帕拉斯·雅典娜，智慧女神，雅典的保护神，在罗马神话中叫密涅瓦（Minerva），她在无意中杀死海神特里同（Triton）的女儿帕拉斯，为了纪念她，便自称帕拉斯·雅典娜。

⑫衣饰（drapery），它的特点及其处理手法在欧洲艺术中至少从希腊艺术开始就成了一种有效的表现手段：古风时期女青年像（Korai）的服装是过细的衣褶，处理自由、不但遮身而且能显示出躯体的衣饰是帕提侬神庙雕刻的特点，而胜利女神（Nike Balustracle）的衣饰则优美，飘逸。后期古典艺术的衣饰又转为希腊化雕刻（例如萨莫色雷斯的胜利女神）的厚重、繁复的衣饰，并不亚于罗马的宽外袍（toga），例如和平祭坛（Ara Pacis）的屈曲（gravitas）的衣饰。中世纪艺术接过了古典的着衣形象的程式和惯例，基督和使徒被塑造成古代的教师和清谈家。这样基督教艺术就把古典衣饰的基本结构保存在拜占庭和西

方，尽管那时已经不穿罗马宽外袍和希腊短斗篷（Chlamys）了。自然的处理向多方面变化。拜占庭细密画的粗而薄的衣褶，阿达派（Ada School）的福音书作者形象的书法线条，兰斯派（Reims School）的令人兴奋激动的传统，都说明了这一领域的可能性。在罗马风艺术中，衣饰往往比较厚重，但质料自然下垂的感觉消失了，衣褶反映了他们自己的生活风貌。直到在十三世纪的哥特式艺术中，人们才重新对人体与柔和的衣饰之间的关系感兴趣，艺术家又开始到拜占庭和古典榜样中寻求灵感。从此以后，北方的哥特式艺术日益重视柔美下垂的衣褶，而在国际哥特式时期，这一兴趣达到了高潮。由于它对柔软毛料的蜿蜒起伏、没有间断的曲线特性的喜爱，故又称“柔和风格”(Soft style)。

对这一风尚的反对显然出乎意料，南方的马萨乔与北方的凡·艾克兄弟强调衣褶的厚重和棱角，以加强一种新的立体感，瑞士画家维茨曾是这一风格的狂热爱好者。当吉伯尔蒂在佛罗伦萨精心创作他的流畅线条时，多那太罗却用衣饰来加强他的先知和使徒的重量感和庄严感。

在十五世纪和十六世纪初的北方哥特式艺术中像舍恩高尔，施托斯（Veit Stoss）和莱蒙施尼德尔（T·Riemenschneider，1460——1531）这样一些艺术家继续频繁地运用带棱角的或盘曲的衣褶，在南方，与之相呼应的有杜奇奥（Agostino di Duccio）和波蒂切利的与新阿提卡（Neo At tic）浮雕有关的线型衣饰。在这里，和其它领域一样，拉斐尔的古典风格不仅打破了传统与模仿之间的平衡，还赋予了《雅典学院》一画的哲学家的衣饰以一种自然的尊贵。手法主义重新增强了人们对飘逸衣饰的兴趣，这在巴洛克时期达到了登峰造极的程度，当时，贝尼尼在他的飘洒并给人以美感的旋转的衣饰中发现了表现强烈情感的新的可能性——那更多地模仿了（但决不等同于）北方的巴洛克风格。新古典主义的衣饰和姿势的特征则是返回冷静和单纯——温克尔曼的高贵的单纯的那种理想要求。卡诺瓦（Canova），弗拉克思曼（Flaxman）或考夫曼（Angelica Kauffmann）式的衣服特点是高雅而又朴素地下垂，这也反映在帝政风格的式样中，十九世纪的浪漫主义，现实主义以及印象主义已经很少把风格建立在对衣饰描绘的基础上，衣饰已经主要地成为空洞的学院派惯例。但是新艺术运动中的一些素描家（draughtsman）像克兰（Walter Crane）从波蒂切利式的华丽衣饰中发现了新奇的意义。这种衣饰的灵感来源，或许要归于在上流社会中发生的当代运动——抵制使用紧身饰带的维多利亚主义。在十九世纪末，艺术史家开始谈论“线条”的“抽象”性质，并开始不断地重视衣褶的音乐性线条。然而艺术史家尚没有告诉我们：亚麻或毛织物的垂线与在各种各样的衣饰处理手法中，传统和观察相互作用之间有什么真正的区别。

⑬希腊的运动会都是为祭奠神祇，祈求庇护举办的，例如皮施因运动会祭阿波罗，伊斯玛斯运动会祭海神，尼米亚运动会祭赫丘利，奥林匹克祭宙斯。“古奥运会有十分鲜明的民族和宗教色彩。参加运动会的每个竞技者，不仅必须是纯希腊血统的自由男子，而且还必须是从未受过刑罚的自由人。大会的这一规定在奥运会漫长的历史中，一直被人们当作最重要的原则之一。”见范益思、丁忠元著《古代奥林匹克运动会》第6页，第21页，山东教育出版社，1982年。

⑭模特儿（model），通常用来指人物绘画和雕塑中为艺术家摆好姿势成为临摹对

象的人。"人体素描"通常意味着裸体素描，是任何艺术学校必修的课程，是画家和雕塑家训练的基本部分。裸体素描的传统可以追溯到文艺复兴时期，但恐怕不会再早了。在古希腊，男子裸体是竞技场上平常可见之事，而且在雕塑中成为正规的特征。女子裸体，可能除了斯巴达之外，是不太符合当时的社会惯例的。在《回忆录》(Memorabilia) 中，色诺芬 (Xenophon) 谈到一个轻浮而又异常美貌的女子，当画家去给她画像时，她只在"不失体统的情况下才尽可能多的显露她自己"。在《人体艺术论》(The Nude) 一书中，克拉克 (Sir Kenneth Clark) 曾经写道：在希腊艺术的伟大时代，女子裸体是如此罕见，以致于去追溯在波拉克西特列斯之前的维纳斯形象的演变时，我们不必期望能找到完全的裸体，而必须把那些薄衣贴身（法语称：draperie mouillée）的雕刻也包括在内。波拉克西特列斯以弗里尼 (Phryne) 为裸体模特儿制作了克尼多斯维纳斯 (Cnidian Venus，公元前350年) 的故事之所以在古代产生了巨大影响，正是因为这是不同寻常的事。在中世纪的艺术中，除了某些得到允许的之外，人物通常是，规范的着衣形象，这种节制有时候甚至使亚当和夏娃也被表现为身着长服的样子。在中世纪的大部分时期里，裸体像与赤身是不加区分的。直到十三世纪的新的自然主义，我们才能假设有根据真人为模特儿所作的作品，例如凡·艾克的根特祭坛画中的亚当与夏娃，马萨乔在佛罗伦萨圣母圣衣教堂 (Sta Maria del Carmine) 为布朗卡奇 (Brancacci) 礼拜堂所作的湿壁画中的裸体，以及后来的胡戈·凡·德尔·格斯画的《人类的堕落》(The Fall)。

现存的最早的几幅裸体模特儿素描是皮萨内罗 (Pisanello) 画的。微妙的外形线再现了一个女子几种不同的自然姿态，阴影画得如此之淡以至于使人猜想在素描家与模特儿之间挂了一层轻纱。十五世纪人体研究的对象往往是男子，这不仅因为他们较少地引起教会的反对，而且还因为当时的人们普遍认为男子形体更为高贵，而女子形体则比例欠佳。在画坊里，摆姿势的任务自然落在了学徒们的身上。波拉尤洛圈子中的人画的几幅素描，再现了一些年轻人，有穿衣的，也有裸体的，那些手拿长杖，站着的姿势使人想起随从的圣徒。甚至以女性特征为研究对象的人也常常采用男子模特儿。寺院的画家当然不可能有别的选择，除非他用的是人体活动模型 (Lay Figure)。米开朗琪罗在西斯庭礼拜堂所作的女预言家看上去像是男子。

丢勒在他对理想的人体比例的探索中，把他的教学体系和一种取自古代雕塑的形式联系起来，但像裸体的《主妇》(Hausfrau，1493)，《女人的洗浴》(Women's Bath，1496) 和《四女巫》(Four Witches，1497) 那样的一些素描，是以真人为模特儿画的。

裸体素描甚至在文艺复兴时期就有了它的反对派。瓦萨里讲过这样一个故事：巴托罗梅奥 (Fra Bartolommeo) 在听了萨伏那罗拉 (Savonarola) 一次充满激情的布道后把自己的画烧了，但当他看了米开朗琪罗在罗马的作品后，又改变了主意，当这一倒退行为引起责怨时，他画了一幅关于圣塞巴斯提安人来作的画来为之辩护。一般来说，模特儿常选身材修长的。莱奥纳尔多建议说：模特儿应该四肢长而肌肉又不可太发达。西尼奥雷利 (Signorelli) 和米开朗琪罗则强调男子的力量和肌肉，这就是卡拉奇继承下来并传给后代的传统。最早明显使用了职业模特儿的绘画出现在十五世纪后期。到十六世纪，意大利画家们成

群结伴雇一个模特儿来画——凡·曼德尔(Van Mander)在游历意大利时注意到这一做法并在1583年把它介绍到荷兰。从那时起,"人体写生课"(life class)成为画家教育的一个组成部分。在十五世纪七十年代,当祖卡罗(Federico Zuccaro)试图改革佛罗伦萨的设计学院(Accademie del Disegno)时,他曾提议辟一个房间用于人体素描(life drawing)。虽然在当时他的这一建议未被采纳,但到了十六世纪末,人体写生课已经成为当时不论是公立还是私立的学院的一个特征了。在波洛尼亚,由卡拉奇创立的人体素描学派经常使用男性模特儿,而在十七世纪罗马的艺术家则用女性模特儿来作他们临摹的对象。然而在十九世纪下半叶以前,很少有美院用裸体的女性模特儿。1648年建立的法兰西学院雇佣了一个专职的男子模特儿,使人体写生在教育课程中上升到了最高点,并通过劝说路易十四禁止其他地方的一切人体素描,取得了垄断特权。作为准备阶段,学生们先要临摹古典作品的石膏像(Plaster Casts of the Antique)。每天上四小时的课,教授有责任"定"何种姿势。在尼德兰就没有这样拘泥。十七世纪时,艺术家已用裸体作素描和绘画。1650年的一幅再现了伦勃朗画室的素描显示出一个女性模特儿在台上,几个学生在画她,两位老师则以评判的眼光看着一个学生的作品——整个场面准确得就跟今天的人体写生课一样,除了那些学生用的是翎毛笔和墨水之外。事实上,伦勃朗执着于不完美的模特儿遭到了学院派批评家的责难。十八世纪,英国的艺术家联合起来组织的人体写生课要早于皇家美术院的建立,而在皇家美术院里模特儿常常由教师摆好那些因袭的姿势。正是为了避免这种学院派人体的不自然姿势,十九世纪后期,罗丹让他的模特儿在画室中自由地走动。

二十世纪由于躲避自然主义,人体写生也成了疑问之一。虽然绝大多数的艺术学校中还仍然设置着这门课程。不过,二十世纪还很少有艺术家(不管是在学校还是在其它地方)会认识不到人体素描作为一种训练以及一种搜集和掌握各种形体的手段的价值。(见《牛津艺术指南》)

⑮饰带(或译中楣):1. 有绘画或雕刻装饰的一种连续的带形物。2. 在古典建筑中是檐部的一部分,在额枋和檐口之间;多立安式饰带由三槽板和间板相互交替构成,间板常带有雕刻;爱奥尼亚式饰带通常用连续的浮雕装饰。

⑯庆祝雅典娜的节日,传统上称"泛雅典娜节"(Panathenaea),为雅典全国性节日,届时举行游艺、体育、和音乐等比赛,据说为雅典国王忒修斯(Theseus)所定。

⑰古希腊艺术家为雕像着色的佐证,见于出土的铭刻,也见于经典著述,例如柏拉图在《理想国》中的一段描写,他说:"假如我们正在给雕像(statue)上色,有个人来对我们说,你们为什么不把最美的色彩施在人体的最美的地方,眼睛应该用[美丽的]紫色,而你们却把它们涂上了黑色。对此我们可以给他一个切当的回答,先生,你一定不想让我们用美丽的色彩给眼睛上色,以致它们不再是眼睛了吧。"(Eng. trans. B. Jowett, The Republic, Book IV. 420, Airmont, 1968),吴献书先生的中译本把Statue译为"画像"(见《理想国》,二,第四章,商务印书馆,1957年版),当误。

⑱苏格拉底的话见古希腊哲学家色诺芬的《回忆录》卷三第十章。吴永泉的中译为:"一个雕塑家就应该通过形式把内心的活动表现出来了。"(参见《回忆苏格拉底》,第122页,商务印书馆,1984年)。

⑲见荷马史诗《奥德修纪》卷十九

(中文本有杨宪益译本，上海译文出版社，1979 年)。尤利西斯即奥德修。

⑳一说为抹香油。见朱龙华《古代世界史参考图集》第 92 页，人教版，1960 年。

第四章

①法国著名美术史家弗尔 (Eliè Faure) 曾用一种浪漫的笔调描写希腊柱子的风格："神庙凝聚着希腊的灵魂。它既不像埃及的神庙那样是祭司之家，也不像主教堂那样是民众之家；它是精神之家，是象征性的庇护所，在那里将庆贺本性和意志结合的婚礼。雕像、绘画 — 所有智慧的造型结晶 —— 都被用来装饰神庙。结构上的每一细部都是一种独特的建筑语汇，原则总是一个，各种比例也总是类似，核定并平衡了线条的也总是同一种精神。这儿有多立安的精灵在支配，它的朴素无华的圆柱宽阔而又简短；那儿有爱奥尼亚的精灵在微笑，它的修长的圆柱优雅得就像一柱喷出的水花，温柔地向着顶端扩展。有时仿佛又有几个青春少女，在漫步时微微屈身，用头部平衡着额枋，像一篮硕果。"(Elie Faure, Hisory of Art, pp. 178—180, Harper and Brothers Publishers N. Y., London, 1921)

②厄瑞克特翁庙 (或译伊瑞克提翁庙)，为纪念英雄厄瑞克苏尼阿斯而建，也有人认为是纪念传说中的国王厄瑞克西河。

③一作《系皮带鞋的雅典娜》(Athena Tying Her Sandal)，制作时间为公元前 410——407 年之间 (Cf. R. Brilliant, Arts of the Ancient Greeks, p. 214, McGraw—Hill Book Company)；另一说为《脱皮带鞋的胜利女神》，因为按照古希腊传统进入圣地要脱掉鞋子，并说她身后有一只张开、一只闭合的翅膀 (Cf. Janson, History of Art, p. 133,)；《牛津艺术指南》的胜利女神条目 (Nike Balustrade) 与贡布里希所述相同。

④古人的赞美见普林尼的著作 (Natural History, XXXVI, 20) 和卢奇安 (Lucan) 的著作 (Eikones, 4)。

⑤在艺术史和艺术批评的术语中"理想"一词及其有关的术语具有截然不同的两种含义。两种含义都来源于古典文化时代，经过中世纪和文艺复兴而留传下来。

一、这一术语用来指再现美好的自然，并加以提高、完美化的艺术，清除那些难免不完美的特征。亚里士多德在《诗学》中说戏剧家"模仿"的人常常高于或低于普通的人，他以绘画作比喻："波里格诺托斯 (Polygnotus) 画的人常比一般人美，泡宋 (Pauson) 的人则比一般人坏，而狄奥尼西俄斯 (Dionysius) 总画典型的人像。"普林尼提到过一个传说：当画家宙克西斯受托为克罗顿 (Croton) 的赫拉神庙创作海伦画像时，他让当地的少女们裸体列队，加以品鉴，并选出五位，取她们各自形体上的最大优点来完成这幅画像 (Nat. Hist. xxxv. 64)。西塞罗和其他一些作家也记录过类似的故事。阿尔贝蒂在他的《论绘画》(De pictura, 1436) 中赞许地提到了这一方法。丢勒也说他为了理想美的类型，曾详察了二三百个人。

二、"理想"的另一个含义来源于柏拉图的理念论，按照这一理论一切能知觉到的客体都是永恒的、不可知觉的理念或形式的一种不完美的摹本。正是在这种背景下，柏拉图以"玄学的论据"为基础认为绘画是真实的"摹本的摹本"。后来，值得注意的是在新柏拉图主义者普罗提诺 (Plotinus) 的理论里，它成了艺术作品是理想的本质的直接反映的主张。这些思想方式在文艺复兴时期随着柏拉图主义的复活

而再次出现。

贝洛里(Bellori)1664年在罗马的圣路加学院(Academy of. St Luke)前所作的演讲,对理想论作了最有影响的系统阐述,这一演讲稿作为他的传记的前言发表于1672年。在这里,一个真正的艺术家被看作是预言家,他凝视着永恒的真理,并将之披露给世人。正是这种天赋使艺术家有别于那种仅仅对现实外貌进行机械的、卑屈的摹仿的人。但要使这一天赋得到发展必须研究最早揭示“理想”的古代大理石雕刻。这一学说的代表人物当推普森,他的作品成为十七世纪法兰西学院仿效的楷模。这一学说也为伟大风格(Grand Manner)提供了哲学根据,可以引用来扰乱卡拉瓦乔或荷兰绘画的崇拜者。雷诺兹的《讲演集》(Discourses)证明:这一官方的艺术学说对于当时经验的、光耀的、敏捷的以及乏味的十八世纪肖像画家产生了怎样巨大的影响;甚至那些十九世纪(如安格尔派与德拉克洛瓦派之间)的论战,也是在“理想美”的旗帜下展开的。

西塞罗在《演说家》(Orator)中说“菲狄亚斯在为朱庇特或密涅瓦制像时并不考虑依据任何人来作像;不过他的头脑里却萦绕着一种理想的美;他对之凝神专注,然后指导着他的技艺和他的手去产生美的形像”。(*Nec vero ille artifex cun faceret Iouis fornam ant Mineruae, contemplabatur aliquem, a guo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens, in euque defixus ad illius simili* [*tu*] *dinem artem et manum dirigebat*)。这里,西塞罗是从艺术家的想象或心象的意义上来谈理想这个术语的。在拉斐尔给加蒂利奥(Castiglione)的信中也出现过同样的用法。他说,他画《该拉忒亚》时,是凭了自己头脑中已有的某种理想,而并非借助某个独特的模特儿。当然,我们或许还可以这样说:“艺术家头脑中的理想”是理想第一种含义的自然的“理想化”,或者说类似于柏拉图的理念。更近代一些,叔本华宣布说视觉艺术,通过对现象的永恒的、本质特性的表现,反映了柏拉图的理念。“它的一个来源是对理念的知识;它的一个目的是传播这种知识。”

就完美的古典原型而言,艺术的“理想”,是由学院派理论,后来又由新古典主义理论提出来的。参见第十五章注㉗。更详细的论述,可参见帕诺夫斯基的名著《理念论》[Idea, Ein Beitrag, zur Begiffsgeschichte der älteren Kunst—theorie (Studien der Bibliothek Warburg, V), Leipzig and Berlin, 1924]。

⑥断臂维纳斯的复原方案有很多种,例如,德国的弗特万格尔(Adolf Furtwangler)、英国的塔莱尔(Cloudius Tarral)等人的复原案(参见何恭上编《维纳斯的艺术》,第62—70页,艺术图书公司,1970年版)。

⑦据普林尼的记载,莱西波斯是画家欧波姆波斯(Eupomopos)的后继者,因为他被欧波姆波斯的话深深触动。有人问欧波姆波斯追随的老师是谁,他指着混杂的人群说:“所有这些”,换言之:唯一值得模仿的是自然,而不是别的艺术家(Naturam ipsam imitandam esse, non artificemo. Cf. Ernst Kris and Otto Kurz, Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist, p. 15)。

⑧半身像(bust),表现人的头部和上半身的雕刻。此词来源尚未确定,有时被认为源自拉丁语bustum(墓碑)。半身像的形式有好多种,或只表现出头部、或者也包括颈部、肩膀、胳膊,甚至手在内。这样,身体的其他的各部分可以简单地只作为肖像头部的基础,也可以全部略掉,只

留下一个方墩，例如海尔姆（Herm）型雕像。半身像的历史和肖像史密切相关。埃及人相信冥世的生活，就导致他们要做死者的半身像。希腊人也是如此。不过他们常用海尔姆型，例如戴头盔的伯里克利像。

⑨希腊（英语 Greece，德语 Griech，法语 Grec）的名称源于罗马人所取的 Graaecia（典雅、优美），这正与希腊艺术杰作的特性相符。希腊人在较古代时代自称为亚该俄斯人（Achaeos）或达那俄斯人（Danaos），后来才自称海伦人（Hellenes），称其国土为 Hellas，本土文明称为 Helladic，它随着亚历山大大帝的远征而广布东方，因此该时代被称之为希腊化时代（Hellenistic），这时的艺术称为希腊化艺术。

⑩雷奈尔说，雕刻可以分为两类，一类是独立式（free standing），一类是浮雕；前者从各个面和角度都能观看，有时也叫圆雕。

⑪有人认为拉奥孔作于公元前二世纪中期或稍晚一些。普林尼说，在他那个时代，这组群像立于罗马的泰特斯（Titus）皇帝的宫殿并记载了雕刻家哈格桑德罗斯（Hagesandros），波利多罗斯（Polydoros），阿提诺多罗斯（Athenodoros）的名字，认为它胜过了所有的绘画和雕刻。拉奥孔群像遗失以后这种赞美引起了中世纪和早期文艺复兴的人对它的想象。1506 年的戏剧性的发现，给当时人巨大印象，特别是米开朗琪罗。后来温克尔曼赋予它新的美学意义，把它描述为“eine volkommene Regel der Kunst”（一个完美的艺术规则），认为这种悲剧英雄是道德尊严的最高象征，完美地体现了“高贵的单纯，静穆的伟大”（edle Einfalt und stille Grösse）。对米开朗琪罗来说，它的解放性影响是在情感的表现上，而以前的雕刻缺少这种表现。温克尔曼却认为它是把悲剧冲突中的伟大和英雄的精神化为了肃穆。1766 年莱辛（Less-ing）以拉奥孔为题批评了温克尔曼的这种悲剧英雄观念，驳斥了新古典主义的古典美。

⑫维吉尔（前 70——19），古罗马诗人，代表作《埃涅阿斯纪》（旧译《伊尼德》），在这部史诗的第二卷第 261——295 行中描写了拉奥孔的故事。可见中译本第 32——33 页，杨周翰译，人民文学出版社，1984 年。

⑬艺术收藏：当人们不大关心艺术品的社会作用和宗教作用，而着重于品鉴艺术品的审美特性或工艺特性时，人们就会进一步去收藏艺术品。在希腊化时代就有较大规模的私人藏品，如珀加蒙国王阿塔洛斯二世（Attalus Ⅱ）的藏品。公元前 212 年罗马人征服叙拉古（Syracuse）以后，罗马的豪富开始在东方收集希腊艺术杰作，这也刺激了复制品和伪作的产生。当时的著名收藏家如阿提库（Atticus），克劳狄乌（Appius Claudius），卢克鲁（Lucullus），瓦洛（Varro），庞培（Pompey），凯撒（Julius Caesar），维尔莱（Verres）等人。皇帝当中最著名的是尼禄（Nero）和哈德良（Hadrian）。普林尼抱怨说私人的收藏使艺术品远隔人世，阿哥里帕（Agrippa）在一篇已散佚了的谈话中也主张艺术品应让公众欣赏。

在中国，由于美的艺术（Fine art）这种观念比欧洲出现得早，皇帝早就开始收藏艺术品了，但大量的作品毁于改朝换代的兵燹。因此至今保存的最早的皇家藏品不在中国而在日本奈良正仓院御宝库（Imperial Treasure House）。在非洲，像伊菲（Ife）、贝宁（Benin）那样的皇室藏品则大都由皇室雇佣的艺术家制作，而不是从外地搜集。

在中世纪，修道院成了度藏艺术品的积聚地。它们不仅拥有绘画、雕塑，而且

还有其他藏珍，如圣德尼修院（Saint－De－nis）就拥有“珍珠、宝石、罕见的花瓶、彩色玻璃、珐琅制品和织物”。宫廷也从事贵重物品的收藏，例如勃艮第公爵的藏品。但是中世纪的藏品，并不能证明人们已经普遍关心与稀世奇珍截然不同的美的艺术。

意大利文艺复兴时期的一个突出特点就是人文主义者对希腊罗马古物的巨大热情，较早的收藏者有弗里德里克（Frederick of Hohenstauffen），科拉·迪·里恩佐（Cola di Rienzo）和彼特拉克。后来有波乔（Poggio），尼科利（Niccolo Niccoli）和许多艺术家如曼泰尼亚。一些人文主义的君主如梅迪奇家族，埃斯特家族（the Este），贡扎加家族（the Gonzaga），蒙特费特雷（Feder.go di Montefeltre）以及许多教皇不但搜集古物、文稿，而且还收藏他们委托当代艺术家制作的绘画和雕塑。它们是现代藏品的真正前身。那个时期的收藏既反映了人们开始把希腊、罗马作品奉为完美的典范，也反映了艺术家地位开始提高。因此连艺术家和公众长期漠视的素描，于十六世纪晚期在佛罗伦萨也开始得到鉴赏并被收藏。而阿尔卑斯山以北的收藏家，多少仍按中世纪的模式进行，其中最著名的是鲁道夫二世（Rudolf Ⅱ，1552——1612）在布拉格的藏品，它后来被并入到维也纳艺术史博物馆（Vienna Kunsthistorisches Musenm）。

收藏刺激了艺术品的买卖，这也包括整个藏品的买卖，例如查尔斯一世（Charles 1）在1628年就买了曼图亚公爵（Dukes of Mantua）的大批画和古物。收藏也影响了中产阶级，特别是尼德兰的皇室和教会对于艺术的赞助停止以后，中产阶级介入收藏，对绘画的发展起到了反馈作用，使一些新型的画种如风俗画、静物画、集团肖像画和交谈画（conversationpiece）都有了市场。

十七世纪前二十年在罗马还出现了第一篇关于藏品的论文，作者是曼奇尼（Mancini）。

到了十八世纪，很多私人藏品开始和公众见面。1743年梅迪奇家族的最后一个成员安娜（Anna Maria Ludovica）颁布命令说，她祖先的伟大藏品将永远属于托斯卡纳人民，条件是“这些藏品不能运出佛罗伦萨，并且它们要为所有民族的利益服务。”大约就在同时，泰雷兹（Marie Thérèse）女皇在维也纳向公众公开了她的藏品，1750年法国也在卢森堡宫每两周展出一次皇家藏品。

自从十六世纪以来，差不多大部分主要收藏家都是当时的艺术赞助人，例如法国的弗朗西斯一世（Francis 1），西班牙的查尔斯五世（Charles V）和英国的鲁道夫二世。精美的藏品一直是为人树名延誉的助手，而且贶赠绘画在外交礼仪中也不可或缺。然而收藏家的社会作用从来没有比十九世纪时更为重要。印象主义在官方的贫乏狭窄的趣味之外之所以能站稳脚，大大有赖于收藏家。而且如果没有收藏家，人类的艺术遗产，即马尔罗（Andre Malraux）所说的“无墙博物馆”（museum without walls）就很难打开，而搬掉那些障碍则是现代艺术界的最大特色。日本浮世绘、非洲雕塑、大洋洲的艺术等等，这一切之所以能被注入了二十世纪的美学观，首先靠的就是收藏家和人类学家的工作。

⑭特俄克里托斯（前310？——245？），希腊诗人，首创田园诗（Idylls）；有人认为是逃避都市生活（亚里山大里亚）的一种形式。他强烈地影响了维吉尔，并通过维吉尔影响了整个西方的田园诗。

⑮指霍贝马（Hobbema）的《林荫道》（The Avenue），该画被当作透视典范，常在

技法书中出现，例如马林斯（F. Ma－lins）的《绘画概论》（Understanding Paintings，Phaidon，1980）。

第五章

①“宏伟即罗马”，参见第十二章注解②。

②拱(arch)，跨越建筑开口部分的一种弯曲结构。砖石的拱用楔形砌块(voussoirs)建成，砌石的窄的一边朝向开口部分，这样它们就被牢牢固定住。最高的砌块叫拱顶石(keystone)。拱有不同的形状，例如罗马圆拱，哥特式尖拱，伊斯兰上心拱(stilted arch)等。

③柱式(order)，一种建筑体系，以圆柱和檐部为基础。在这种体系中，各种要素的本身(如柱头、柱身、柱础等)和它们之间的相互联系被加以特别地界定。古典的柱式有多立安式，爱奥尼亚式，科林斯式，托斯卡纳式(Tuscan order)，混合式(Composite)。

④詹森说：潘提翁庙(Pantheon)的名字暗示出了是献给“所有的神”或者更精确地说是献给七个行星的神的(共有七个壁龛)，由此可以认为金色的穹窿有象征意义，代表着天穹。(Cf. History of Art，p. 162)

⑤“当时谣言很多，都说基督徒在秘密集会中纵酒作乐，丑态百出，吃人肉，乱搞男女关系，摆赛埃斯蒂(Thyestes)筵席(希腊神话，赛埃斯蒂诱奸弟妇，其弟报复，将其三子杀死，摆人肉筵宴，款待其兄)，实行俄狄浦斯的血族通奸等等。这些指责，不但一般群众相信，有知识的人也信以为真。地方官吏很快获悉，基督徒不但不崇拜罗马的神，更坏的是，不肯在罗马皇帝雕像前烧香，奉他的名发誓，或通过其他办法承认他的神性。这是大逆罪(loesamajestas)，从政治上、宗教上都可判处死刑。在司法上，这是即决裁判，除罗马公民外，处决方式可由地方官任意决定。他们爱用的办法，通常便是把判处死刑的犯人投给斗技场的野兽，供大众观赏，这也往往成为被判刑的基督徒的命运。”(穆尔《基督教简史》，第52—53页，福建师大外语系编译室译，商务印书馆，1981年)

⑥庞培(前106——48)，古罗马统帅，公元前70年任执政官。公元前60年曾与凯撒、克拉苏结成前三头政治对抗元老院。后败于凯撒之手，在埃及被杀。

奥古斯都(前63——公元14)，凯撒之甥孙及养子，古罗马皇帝。原名盖约·屋大维(Gaius Octavius)，奥古斯都是称号，意为“神圣的”、“至尊的”，后被西方帝王用作头衔。

泰特斯(39——81)，维斯佩申之子，79年继承父位，为罗马皇帝。

尼禄(37——68)，古罗马皇帝，以挥霍、暴虐、放荡出名，曾迫害基督徒。

维斯佩申(9——79)，古罗马皇帝，曾建罗马大圆形竞技场、凯旋门等。

⑦图拉真(53——117)，古罗马皇帝，他在公元101——106年侵占达吉亚。

⑧犍陀罗(又译乾陀罗或健驮逻)，古印度地名。在今巴基斯坦之白沙瓦及其毗连的阿富汗东部一带。公元前四世纪末马其顿王亚历山大入侵，希腊文化曾影响这一地区。公元前三世纪摩揭陀国的阿育王遣僧人来此传播佛教。由中亚入侵这个地区的希腊人接受了佛教之后，约公元前一世纪中叶开始雕刻佛像，修建寺院，据说佛像的起源即始于此。在这以前，佛教徒们是以菩提树(释尊在此树下觉悟)作为宗教的象征的。

⑨“夜半逾城”，原文为The Great Renunciation，此处用意译。夜半逾城为佛的

八相之一,《修行本起经》出家品第五载:

太子观见一切所有如幻如化如梦如响。皆悉归空。而愚者保之。即呼车匿。急令被马。车匿言。天尚未晓。被马何凑。太子为车匿而说偈言

今我不乐世　　车匿莫稽留
使吾本愿成　　除汝三世苦

于是车匿。即行被马。马便跳踉。不可得近。还白太子。马今不可得被。菩萨自往拊拍马背。而说颂言

在于生死久　　骑乘绝于今
骞特送我出　　得道不忘汝

于是被马讫。骞特自念言。今当足蹹地。感动中外人。四神接举足。令脚不著地。马时复欲鸣,使声远近闻。天神散马声。皆令入虚空。太子即上马。出行诣城门。诸天龙神释梵四天。皆乐导从。盖于虚空。时城门神人现稽首言。迦维罗卫国。天下最为中。丰乐人民安。何故舍之去。太子以偈答言

生死为久长　　精神经五道
使我本愿成　　当开泥洹门

于是城门自然便开。(《大藏经》第三册,本缘部上,第467——468页,大正原版,新文丰出版公司影印)

⑩犹太法,即摩西十诫,其中第二条为不可制造和敬拜偶像。见《圣经》的《出埃及记》第二十章第4节。

⑪杜拉一欧罗玻斯,废墟名,在幼发拉底河附近,被称为叙利亚沙漠的庞贝,地下挖掘的结果,发现了许多保存很好的建筑,包括圣像壁画,是早期基督教艺术的重要证物。

⑫事见《圣经》的《出埃及记》第十七章第1——6节,《民数记》第二十章。摩西领以色列人离开埃及,路经利非汀时,因找不到水,人们干渴难熬,于是耶和华显灵使摩西击磐出水。

⑬圣幕,古犹太人的移动式神堂。

⑭七连灯台,希伯来文为 mĕnórah,意为"烛台"为古代犹太教圣幕所用,是犹太教的象征。《圣经》的《出埃及记》第二十五章第31——40节载此物为纯金制造,灯脚用手工捶成花枝状,左右各三支,中间一支,顶端烛座作花托状。

⑮圣彼得(希腊文 Petros,约卒于公元64年),一译伯多禄。十二使徒之一,罗马天主教会奉其为第一任教皇。他原是渔民,名叫西门。据福音书载,他带头承认耶稣是基督,为此耶稣给他取名"赛法斯"意为"磐石"(Petros),并说要把教会建立在此磐石上,并且要把"天国的钥匙"交给他。耶稣死后,他既传教又治病,并成为早期教会的第一位领袖。后被捕倒钉十字架而死。

圣保罗(希腊文 Paulos),一译保禄。生于罗马公民家庭,是犹太教徒和法利赛人(Pharisaios,意为"隔离者",公元前二世纪至公元后二世纪犹太教内的一个派别),曾迫害基督徒。直到耶稣在光中向他显圣,他才转而信奉基督。他曾三次到小亚细亚和希腊等地传教,后来被尼禄处死。

⑯天空之神对基督教而言是异教题材,有的学者把基督教在四世纪的这种兼容并蓄称之为圆融(syncretism)。

⑰地下墓室,通常指二至四世纪初基督教徒在罗马城外挖掘的地窟。通道两侧的凹处作埋葬死难者用,有时也作为举行礼拜、祈祷的集会地。四世纪数目大增,并用碑刻、壁画装饰内部,成为朝圣地。五世纪由于哥特人、汪达尔等异族入侵,逐渐废弃。

⑱鸽子象征圣灵,出自《圣经·约翰福音》第一章第32节:"约翰又作见证说,我曾看见圣灵,仿佛鸽子从天降下,住在他的身上。"

第六章

①半圆形龛(apse):1. 在罗马时代的巴雪利卡式会堂中,是在中殿的一端或两端所设的半圆或多边形的龛;2. 在基督教教堂里,它通常越过耳堂或唱诗班席,设在中殿的东端;有时也在耳堂一翼的末端。

②唱诗班席(choir),在半圆形龛和中殿或耳堂之间的一块正方形或长方形的地方,通常用阶梯、围栏或屏风与其他地方隔开,供牧师或唱诗班使用,也叫 chancel[圣乐坛]。

③中殿:1. 罗马时代的巴雪利卡会堂的中央通道(aisle),不同于侧廊;2. 基督教巴雪利卡式教堂中的同样部分,从教堂的入口一直到半圆形龛或耳堂。

④《马太福音》第十四章记有耶稣履海保护门徒之船的故事,后来船便成了教堂的象征。nave 源于拉丁词 navis(船)。乔托 1300 年后曾在圣彼得教堂设计过巨型镶嵌画《耶稣履海》(Navicella,或译扁舟),象征教堂之船。

⑤侧廊,罗马时代的巴雪利卡会堂或基督教教堂中的和中殿平行的通道,它们之间被联拱廊(arcade)或柱廊(colon-nade)分隔开。在中殿的每一侧有一条或两条这种通道。

⑥格雷戈里大教皇(在位 590——604),意大利本尼狄克会修士,在位期间曾大力整顿教会,他首先使用教皇这一称号,意为"上帝奴仆的奴仆"(Servus Servor-um Dei)。

⑦出自格雷戈里给马塞莱(Marseil-lles)主教的信,原文为"*nam quod egentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus*" (*Cf. Patrologiae Cursus Completus*, *ed. J. — P. Migne*, 1896, *vol.* 77, *column* 1128)。此条系贡布里希教授函告。

⑧事见《圣经·约翰福音》第六章第 9——13 节。

⑨公元 395 年,罗马帝国分裂为东西两部分,基督教的东派(主要在希腊语地区)和西派(主要在拉丁语地区)的分化便开始加剧。1054 年正式分裂,两个教会都自称是公教的和正统的,从近代开始,习惯把东方教会称为正教,西方教会称为天主教。

⑩历史上大规模的圣像破坏运动有三次:第一次发生在八至九世纪,当时拜占庭帝国为夺取教会财富,采取支持破坏圣像的政策;第二次是在拜占庭的圣像破坏运动的影响下,查理曼帝国为控制罗马教皇,发起的破坏圣像运动;第三次发生在十六世纪,当时主张宗教改革的新教各派把废除圣像圣物作为改革的一项内容。

⑪是 754 年之误排,当时在君士坦丁堡召开了反对偶像崇拜的会议。参见穆尔《基督教简史》,第 141 页。翦伯赞主编《中外历史年表》(中华书局,1982 年)作公元 753 年。

⑫在拜占庭帝国,从公元 754 年的废除圣像崇拜会议到公元 842 年西奥多拉皇后(Empress Theodora)重申尼西亚会议的恢复圣像的法令,关于圣像的争执延续了一百多年,最后以崇拜圣像者的胜利告终。东正教节(在四旬斋的第一个星期日举行)就是纪念这一胜利的。

⑬上帝之母,指圣母玛利亚。公元 451 年查尔西登会议确定了这一称号的重要意义。后来玛利亚的地位便远远超过圣徒。

⑭圣像,源于希腊语 eikōn,意为"画像"(likeness)、"像"(image)、"代表"(representation),这三种意思用于不同的语境。最早的比较不太专门化的意义和基督教艺术史以及教义有关。其次是十九世纪后半期

某些德国的艺术研究学派所用的更一般化了的含义，实际上等于“题材”(subject matter)，在这个意义上产生了图象志(iconography)和图象学(iconology)[关于图象学的著名论文《图象志与图象学》(E. Panof－sky，“Iconography and Iconology”，in Studies in Iconology，1939)和《图象学的目的和范围》(Gombrich，“Aims and Limits of Iconology”，in Symobolic Images，1972)，见《美术译丛》1984 年第 3——4 期]。最后，是二十世纪的某些语义学派和艺术理论学派所用的表达高度专业化的概念。这个词曾经被特别地用来指拜占庭教会和俄国、希腊的正教教会的圣像。

⑮托马斯·贝克特(1117——1170)，英国坎特伯雷大主教，因被亨利二世认为是推行新宪法的障碍而在 1170 年 12 月 29 日遭到杀害。当时群情激忿，所以在 1173 年他就被尊为圣徒。乔叟(Chaucer)曾在《坎特伯雷故事集》(Canterbury Tales)里写到过人们朝拜这位圣徒的盛况。

第七章

①阿拉伯式图案，一种卷曲或互相交织的植物形式，伊斯兰装饰中典最型的母题。这种图案在中世纪后期欧洲人称之为摩尔式(Moresques)，在十六世纪当欧洲人对穆斯林艺术开始发生兴趣时，才用 arabesques 这一名称。但这种母题在希腊化时代的艺术中就已发现，而伊斯兰在公元 1000 年才开始使用，不过，从那以后就成了穆斯林艺术家的惯用手段，因为在理论上他们的宗教是不允许表现人物的。在希腊化艺术中，这种植物形式是用自然主义手法描绘而成，但对于穆斯林艺术家来说则是练习想象力和发明能力的一次机会。他必须遵循的唯一重要规则就是那分开的叶子和连续的茎。在他的手里这种阿拉伯图案呈现出复杂的卷折样式，这些卷折总是被对称地安排着，并且这种植物形式本身常常成为图式而从现实中分离出来。阿拉伯图案的发现在装饰艺术中能得到最好的研究，特别是在写本的装饰插图中。这个术语通过扩展也可用于文艺复兴的装饰家所使用的把流畅的线条与花果和想象的形象交织在一起的结合物。

②阿尔汗布拉宫，或译红堡园，墙壁用红土夯成，经营者为回教统治者阿玛尔(Al Ahmar)，建于 1248 —1354 年，庭园以 1377 年所造狮庭最为精美。庭中只有桔树，用十字形水渠象征天堂，中心喷泉的下面由十二石狮围成一周，作为底座，故以狮名庭。(参见童寯《造园史纲》，第 5 页，建工出版社，1983 年)

③这幅画是波斯诗人哈珠·克尔曼尼(Knwaju Kirmani，1280——1352)的《诗集》(Diwan)写本的一幅小型细密画，作者是十四世巴格达画家朱内德(Ju－nayd)。(Cf. Basil Gray，Persian Painting，Skira，Geneva，1977)

④公元前 1200 年前，中国的青铜冶铸技术已达成熟阶段。据《左传》，中国夏朝已开始铸铜。

⑤作者此处说的葬礼习俗，当指像埃及一样墓室的墙上装饰有图像的情形。否则，作者所说的时间有误。早在旧石器晚期中国的墓葬就已出现。新石器时代墓葬已有明确制度，那时的随葬品多为陶器，也有妻妾随葬的情形。到了商代出现了宏大的陵墓，墓葬制度中等级严格。在商王和大贵族的陵墓中有数十或上百的殉葬者。(参见王仲殊《中国古代墓葬概念》、《考古》，1981 年第五期，科学出版社)

⑥这块画像石为武班祠(左右室)前石室的第九石，无题。石呈长方形。高 0.72m，

宽1.65m,厚0.2m。画面分二层:上层左边刻一双层楼阁。楼上一贵妇人端坐,左右六男一女侍奉。楼下中坐一人,左边四人执笏,二跪二拜。右边二人执笏而立,其前一人抱一物,似乐器。楼房左边一合欢树,树下一车一马,左上部有一人弯弓射鸟。该层左上角一小格内有五人跪坐。下层刻车马人物左向行进,前为两招车,其后有两骑执幡、两卒执管持杖。最后一车,盖缘带,应为主车。(见骆承烈、朱锡禄《武氏墓群石刻》,第55——56页,曲阜师院历史系中国古代史研究室印,1979年)

⑦古人谈艺尚圆,如清代桐城张英《聪训斋语》卷上:"天体至圆,万物做到极精妙者,无有不圆。圣人之至德,古今之至文法帖,以至一艺一术,必极圆而后登峰造极。"中国古人关于圆的观念,参见钱钟书《谈艺录》第130——134页,《管锥编》第921——922页。

⑧如曹植在《画说》中说的"观画者,见三皇五帝,莫不仰戴"等语。

⑨这幅画中的题款出自晋张华《女史箴图》"欢不可以渎,宠不可以专。专实生慢,爱极则迁。致盈必损,理有固然。美者自美,翩以取尤。冶容求好,君子所仇。结恩而绝,实此之由。"

⑩参悟的方式有许多种:或按各种节拍进行呼吸(瑜珈术,梵语为pranaya—ma),或参悟据说能感动精神的特殊声音(梵语mantras),或参悟象征着精神或现实的性质的非常复杂的视觉模式(梵语man dalas),或参悟简单的视觉对象(梵语yantras)。

⑪参见《中道》第十八条:"念出一种声音清晰可闻,而后愈来愈听不见,而感觉亦跟着深入这种无声的和声。"

⑫默对山水,源于玄学的影响。《世说新语,容止篇》注引孙绰《庾亮碑》文曰:"公雅好所托,常在尘垢之外。虽柔心应世,蠖屈其迹,而方寸湛然,固以玄对山水。"但此处所述,倒很像儒家乐水乐山的态度。《韩诗外传》载:"问者曰:夫智者何以乐于水也?曰:夫水者缘理而行,不遗小间,似有智者。动而之下,似有礼者。蹈深不疑,似有勇者。障防而清,似知命者。历险致远,卒成不毁,似有德者。天地以成,群物以生,品物以正。此智者所以乐于水也。……问者曰:夫仁者何以乐于山也?曰:夫山者万民之所瞻仰也。草木生焉,万物植焉,走兽休焉,四方益取与焉。出云通风从乎天地之间。天地以成,国家以宁,此仁者所以乐于山也"(《韩诗外传集释》,第110——111页,中华书局,1980年版)。《荀子》、《孔子集语》等书亦有类似的记载。

⑬作者在另一部书谈到了这些技法的教科书《芥子园画传》,他写道:

> 这些规则中有些被总结成了四言成语,初学者可以通过吟诵把它们记住,如下列画兰须知写道:
>
> "先分四叶,长短为元。一叶交搭,取媚取妍。……墨须二色,老嫩盘旋。瓣须墨淡,焦墨萼鲜。手如掣电,忌用迟延。"
>
> 所以如何创造一个令人信服的兰花形象的细致规则,自然也包括一段引文所讲的那种可以赋予最佳灵感的心境。元僧觉隐说:"尝以喜气写兰,怒气写竹。以兰叶势飞举,花蕊舒吐,得喜之神。"
>
> 埃及艺术逐渐形成的公式适应于它们的目的,中国的方法也一定同样美妙地适应于这种极其一贯的文化中艺术的功能,甚至不是专家,这一点也看得一清二楚。它们关注的要点既不是图象的不朽,也不是似乎可信的叙

事，而是某种称为“诗意”或许最为近真的东西。中国艺术家今天仍然是山脉、树木，或花朵的“制造者”，他能凭想象来使之涌现，因为他知道了它们存在的秘密，不过他这样做是记录并唤起一种心情，而这种心情则深深地植根在中国关乎自然万象的观念之中。(Art and Illusion, p. 129, Phaidon Press, 1983)

⑭我在一封信中请贡布里希谈谈对中国书法的看法，他引用了过去讲演(The Romanes Lecture, 1973)中的一段话作答：

中国的书法在中国文化中的作用可以很好地和我们文化中的音乐进行比较。因此，要说明美学的客观主义的含义，没有什么比参考一种远离我们自己经验的艺术更好的方法了。

蒋彝教授在他对书法艺术的启迪性介绍中正确地评论道：

对于缺乏抽象的视觉美感的人来说，或者对不能体会中国文字的人来说，中国鉴赏家为显然没有逻辑意义的简单一笔或几笔而欣然沉醉的热情几乎近于疯狂；但是这种热情并非浪置，本书的目的就是解释这种快乐的来源。(Chiang Yee, Chinese Calligraphy, p. 107, London, 1938)

他确实履行了他的许诺，贡献出了他的领悟和技巧，使我们深信那些鉴赏家远非疯狂。我们甚至可以通过遥远的一瞥，来懂得一点他所列举的各种败笔。

持重的人手法僵硬而刻板。生性不羁的人既打破了能打破的常规，也打破了不能打破的常规。单调的轻缓会导致柔弱；无节制的勇气会产生烦躁。(Op. cit., p. 203)

读了这张罪名表，人们也就可以理解为什么当有位女士在宴会上问要学会并能品味中国的草书要多长时间时，韦利(Arthur Waley)答道“嗯——500年。”注意这并不是相对主义的回答。如果有谁懂行的话，那就是韦利，他知道有些东西需要学到手，但他也暗示出了自己并不是入选的精英之一。

⑮例如，张彦远《历代名画记》：“古之画，或遗其形似而尚其骨气，以形似之外求其画。此难与俗人道也。今之画，纵得形似而气韵不生。以气韵求其画，则形似在其间矣。”又如魏庆之《诗人玉屑》卷五引《禁脔》：“东坡曰：善画者画意不画形，善诗者道意不道名。故其诗曰：‘论画以形似，见与儿童邻。’”

⑯日译本将此画作者译为刘寀，但据原书所标明的年代，显然有误。我曾去信向日本著名中国美术史家铃木敬先生请教(因为他曾在欧美调查过中国古画)，他认为是明代作品，但不知出诸何人之手。

⑰细密画(miniature)：1. 指金泥写本里的插画，该词源于拉丁语 minium 意为朱色，中世纪写本的章节开头的彩饰字母常朱色。从十七世纪以后，这个术语被用来称呼所有类型的写本插画，那是因为弄错了语源的缘故，把它和 minute(小)联系了起来。我们今天叫作 miniature 的画在中世纪叫作 historia。2. 它也用来指称小型的画，特别是希利亚德等人的画。在伊丽莎白时代，这种画叫作“limnings”或“pictures in little”(小尺幅的画)，常常画在羊皮纸上，偶然也画在象牙上或纸牌上。

第八章

①黑暗时期,大约十八世纪开始使用,由于罗伯特逊(W. Robertson,1721——1793)在《皇帝查尔斯五世在位时期的历史》序论部分的精譬阐述而著名。它曾被用来指公元476——800年这段时间;一般地是指500——1000年;有时也用于古希腊史上的一段类似时期,即公元前十一世纪到公元前十世纪。黑暗时期这一思想源于彼特拉克。他认为自公元五世纪到他本人那个时代欧洲史并不是从罗马帝国到日耳曼一基督教的继承者的过渡史,而是那个一度强盛的文明衰落后的残余史。他那时代的任务就是复兴往昔罗马的光荣。因此彼特拉克被称为"第一位现代人"。

②条顿人、汪达尔人、萨克逊人、丹麦人均是古日耳曼人的支系。维金人(Vi-king),丹麦语原意为来自峡湾的人,指丹麦人、瑞典人、挪威人等北欧人,九世纪时从事海盗式侵袭,为害西欧甚烈。

③克拉克说:"如果一个人想找一件最足以区别大西洋人与地中海人的象征,或者是一件跟希腊神殿完全相反的代表性艺术品。那必定非维金船莫属了。希腊神殿坚固而具静态之美,维金船则轻巧而具动态之姿。"(K. Clark,Civilization,p. 14,Harper and Row,N. Y. 1969)

④诺森伯里亚为英格兰安格鲁——萨克逊王国的名字。林迪斯法恩(Lindisfarne)在诺森伯兰(Northumberland)沿海附近,即著名的"圣岛",圣艾丹(St Aidan)于公元635年在这里建立修道院。福音书的作者可能是林迪斯法恩的主教爱德弗里斯(Eadfrith),那时特别是在安格鲁——萨克逊的英格兰,人们发现很有地位的教会人士有时也是个很有天赋的手艺人。(Cf. Edward Lucie-Smith, The Story of Craft, p. 114, Phaidon, 1981)

⑤正是这一类画使法国著名美术史家弗里雍(Henri Focillon)接受了沃尔夫林(Wolfflin)和李格尔关于形式自律发展的论点,他在《形式的生命》(Vie des Formes, 1934)中提出了艺术的生命就在于形式的变化,那种生命力可以从一个中心主题所产生的无限变化中体现出来的主张。

⑥查理曼(在位768——814),欧洲中世纪著名大帝,法兰克国家加洛林王朝的第二代君王。

⑦埃克斯—拉—夏佩累,习惯上按德语Achen译作阿亨,查理曼宫庭所在地。

⑧查理曼公元800年抵达罗马,教皇为他加冕作为新的神圣罗马帝国的皇帝。在他返回途中路径腊万纳时,在圣维达尔教堂(St Vitale)看见查士丁尼(Justinian)和西奥多拉的镶嵌画,才知道一个皇帝原来那么荣光(他一向只穿朴素的法兰克蓝袍)。他返回后便决定建立一座圣维达尔式的教堂。

⑨金泥的本子(illuminated manus-cript),一种带有图画和不同类型装饰物的手写本。illuminated源于拉丁文中关于雄辩或散文文体的词illuminare,在这里意为装饰。主要类型有三:Miniature,小画,它或是说明性的,或和原文结合在一起,或占据整张书页,或作为边框部分;Initial Letters,起首字母,它包括用人物或动物点缀的字母和精心推敲而成的装饰性字母;Borders,边框,它可以由miniature组成,更常见的是用装饰性母题构成。

⑩犹太人入座是脱下鞋半卧在一种躺椅上,所以入座前要洗脚,这本是仆人的事,耶稣在与门徒分别前为他们洗脚含有为他们留下一个谦卑事人的榜样的寓义。另外还有一个寓义:一个已经蒙主赦罪的

人，难免沾染世俗尘土，所以须让主洗净，但无须全身再洗。

⑪传统上把系靸鞋的门徒看作犹大，此处脱靸鞋者不知指谁。

⑫克拉克说，看着这件浮雕，不禁想起了维吉尔的诗：当埃涅阿斯因船失事漂流到荒岛，害怕碰到野蛮人时，由于看到了一些雕像才定了心："人生的不幸赢得了同情之泪，万物必死的道理触动了他们的心"。(Cf. Civilization，pp. 29—31)

⑬1064年，韦塞克斯伯爵哈罗德落到诺曼底公爵威廉手中，被迫宣誓帮助威廉取得英格兰的王位。1066年威廉征服英格兰。

⑭贝叶花毯或译贝叶挂幛，可能系征服者威廉之妻以及其宫廷中的贵妇所绣。图113的画题有作《威廉的部队自诺曼底渡海至英格兰》的。(见海斯穆恩、韦兰《世界史》第504页，中央民族学院研究室译，三联书店，1975年)

第九章

①诺曼底风格，直到十八世纪末在英国它还没有清楚地和萨克逊风格的建筑区别开来。它们二者都被认为是还在苟延的最终被尖拱的哥特式所代替的罗马风式的低劣形式。然而不到十九世纪，一些作者就倾向认为诺曼底建筑是尖拱风格的最初阶段，或者甚至用这个术语从总体上代替哥特式而指称尖拱建筑风格。只是随着里克曼(T. Rickman)运用称呼窗户形式的术语来对中世纪建筑分类时，诺曼底风格才成为一个完全精确的概念。像很多的这类术语一样它已经被长久的传统认可，但是它也变得更易令人误解了。在二十世纪建筑史著作中，它单指英国的罗马风建筑，也包括在诺曼底征服之后专门从诺曼底输入到英国的罗马风风格。但是用这个术语描述十二世纪末的建筑并不完全实际，诺曼底风格掩盖了这样的事实：在这个时期当中，英国的建筑经历了一种颇具特色的发展，它并不与欧洲大陆的诺曼底相平行。在英国，第一座诺曼底风格建筑是威斯敏斯特教堂(Westminster Abbey)，为忏悔王爱德华(Edward the Confessor)在诺曼底征服之前所建。

②艺术史家用罗马风这个术语指中世纪西欧艺术和建筑中的两次巨大的国际风格中的第一次。它的各个构成阶段非常复杂，而且难以追溯，因为很多的标志不是毁灭损坏就是错综交互；但是一般地说来同意它作为一种成熟的风格出现在大约十一世纪中叶，并盛行到十二世纪的结束。第二种国际风格哥特式在十二世纪后半期从罗马风式中发展出来并最终取代了后者。

中世纪的主要艺术是建筑，像"哥特式"一样，"罗马风"最初是建筑术语，未扩展到了这个时期的其他各种艺术。它作为一个描述性的术语，最早出现在十九世纪初期，用于罗马建筑的一切派生物，这些派生物在罗马帝国崩溃和哥特式开始这段期间(约公元500——1200)在西方发展起来。但是，当那个时期产生的知识和它的复杂性被赏识时，史学家们发现用它便于识辨那些十一世纪和十二世纪的成熟风格，并且把罗马风式这个术语限制于此。由查理曼发动的建筑复兴常常被称为加洛林的罗马风式(Carolingian Romanesque)，但它常被看作是一个性质截然不同的风格单位。"首次罗马风"(First Romanesque)这个名字先前叫作伦巴底式(Lombard)，已经被给予了一种国际性的地方建筑风格，这种建筑在九世纪当中起源于意大利北部，并且跨越欧洲西南部的大部分进入莱因河流域和隆河(Rhône)流域，在那些地方它对风

格的成熟发展起了作用。这种"首次罗马风"连同在奥图帝国下的德意志艺术以及十世纪后期至十一世纪初期在法国的必然发展，有时候合起来称为"早期罗马风"(Early Romanesque)。英国的罗马风即是诺曼底风格。

罗马风艺术家借用罗马、拜占庭、蛮族和加洛林艺术的母题和特性，并且把它们结合成一种新的国际性风格。这种活力、灵感和财富需要人们创造出某种风格，而这种风格就产生于教会特别是修道院。许多大修会[包括克吕尼修会(Cluniac Order)、西多会(Cistercian Order)和加尔都西会(Carthusian Order)]都在十世纪和十一世纪建立起来并迅速地发展起来，在全欧建立了数百座教堂。克吕尼(Cluny)一地就曾经拥有约1450座房屋，直到现在还有325座。这些修道院由于礼拜仪式的需要，提出了一些新的建筑问题，并为一类新型的建筑提供了功能的基础。但是他们对这些问题特别直接的解决——联接空间的新方式，有规则的组合成分——并不能只用功能的术语单独去作解释。审美的沉思和急于创造表达修道院的基督教世界观的建筑象征也起了部分的作用。一些史学家在这种风格中看到了封建僧侣制社会结构的一种反映。

正是在这些形象的艺术中，罗马风关心先验的价值是再明显不过了。它们很少具有自然主义和古典的或后期哥特式艺术所具有的人道主义热情。自然中的形体被自由地转换成线条的或雕塑的设计，这些设计有的高贵、宁静、严峻，而另一些则被几乎是发疯的幻梦般的激情所搅扰。因为罗马风艺术的富有表现力的变形和自然形式的风格化，像许多往昔的伟大的非自然主义风格一样，必须等待着一场感受性上的革命，这场革命是由于现代艺术为了获得更广泛的赏识而引起的。(以上据《牛津艺术指南》)

贡布里希指出：按照威特鲁威制定的范式(Norm)，罗马风是一个非古典的名称。冈恩(William W. Gunn)1819年在《季评》(Quarterly Review)上发表的《关于哥特式建筑的起源和影响的调查》(Inquiry into the Origin and Influence of Gothic Architecture)说，意大利语的后缀—esco确实有堕落的意味，"例如现代罗马人自称Romano，而用Romanesco来称归化的外国公民。我以同样的观点来考虑所讨论的建筑"。在冈恩的前一年，法国的热维尔(C.—A.—A. de Gerville)在介绍Roman这个术语时曾补充说道："大家都承认这种粗野笨重的建筑是被我们粗野的祖先弄得变质的或堕落的romanum作品"("*tout le monde convient que cette architecture lourde et grossiere est l'opus romanum dènaturè ou successivement dègradè par nos rudes ancètres*……。"*Cf. Gom—brich, Norm and Form, pp.* 85——86)。

③教堂不仅以其巍峨的尖顶控制了空间，而且以其钟声和人们在其内部进行的节日礼拜控制了时间，即以钟声调度工作时间，以节日调度日常生活。参见列斐伏尔(Lefebvre)《美学概论》，第87页，杨成寅译，朝花出版社。

④十字形耳堂，巴雪利卡式教堂中十字形空间的左右翼部，和中殿成直角，它通常和圣乐坛(chancel)或半圆形龛分开。

⑤拱顶(vault)，通常用石头、砖或混凝土制成，有扶垛支撑。主要类型有：1. 筒形拱顶(barrel vault)，半圆柱结构，由一些连续拱组成；2. 交叉拱顶(groin vault)，是两个同样大小的筒形拱交叉而成，它带有四个间隔部分的开间(bay)，间隔的交接处形成穹棱(groin)；3. 肋式交叉拱顶(ribbed groin vault)，肋加在穹棱上，在结构和装饰

上都起作用；4. 六肋拱顶（sexpartite），是一种肋式交叉拱顶，在这种拱顶中用肋把每个开间分为六个间隔；5. 扇形拱顶（fan vault），是肋式交叉拱顶的精致化，运用了像锥体一样的花饰窗格，它于十五世纪在英国发展起来。

⑥肋，一种细长的像拱一样的东西，支撑着拱，并把拱的表面横截为若干部分。在后期哥特式建筑中，往往把它的装饰作用放在首位。

⑦据《新约·启示录》第四章记载，约翰也见到了这一幻象，“宝座周围有四个活物，前后遍体都布满了眼睛。第一个活物像狮子，第二个像牛犊，第三个脸面像人，第四个像飞鹰”（第6——7节）。福音书的诠释者认为，这四个活物显示了福音书的四种特点，是基督完美的象征：至高的权柄（狮），谦卑的事奉（牛），无比的睿智（人），属灵的奥秘（鹰）。

⑧维龙（1431——约1463），法国抒情诗人，主要诗作有《小遗言集》、《大遗言集》，语言质朴，有民歌风味。

⑨出自维龙的《祈祷圣母的抒情诗》（*Ballade Pour prier Notre Dame*），原文为：*Femme je suis, pauvrette et ancienne, / Qui rien ne sais, onques lettre ne lus, / Au moutier vois, dont je suis paroissienne, / Paradis peint, oû sont harpes et luths, / Et un enfer oû damnés sont boullus: / l'un me fait peur, l'autre joie et liesse*。

英国诗人罗赛蒂（Rossetti）和爱尔兰诗人辛戈（J. M. Synge, 1871—1909）都曾译过此诗。本书的英译系贡布里希自译。

⑩或译“报喜”、“受胎告知”、“圣告”，天使加伯列（Gabriel）告诉玛利亚将生耶稣。事见《路加福音》第一章第26—38节。

⑪圣加尔，公元600年左右的爱尔兰修士。曾长期居住在施坦纳希（Steinach）河流域，在那里传播福音直至去世，纪念日为十月十六日。约公元720年在他当年的隐居之处建立了著名的圣加尔修道院。圣格伦，古罗马军团的一位官员，在戴克里先（Diocletian）皇帝迫害基督徒时殉难。科隆有奉献给他的教堂，但在科隆之外崇拜他的人则很少。圣威廉马若斯，几乎所有的圣徒词典都不载此人，本书中绘有他的画出自一本纪念圣徒的年历 martyrologium。（圣格伦和圣威廉马若斯的情况系贡布里希教授函告）

⑫圣乌尔苏拉，是一位信仰基督的英国国王之女，为避免和异教徒的王子结婚便率一万一千名贞女乘船逃走，她们到达科隆城时得到天使的指示，叫她们往罗马朝圣。她们回来时发现科隆已被匈奴人所困。她和随从亦遭屠戮。据说圣乌尔苏拉是被一个匈奴王子用箭射杀的，因为她拒绝那位王子所提出的条件，后人据此编出不同的传说。但据第五（或第四）世纪的科隆城的《圣教志》（Clematius Inscription）证实，确有一批贞女（数目不详）在科隆城被杀并受到教徒们的崇拜。她的纪念日在十月二十一日。尼德兰的美姆林画在圣乌尔苏拉神龛（Shrine of St Ursula）的画作和意大利的卡巴乔（Vittore Carpaccio, 1460/5—1523/6）的巨幅连作《圣乌尔苏拉的传说》（Legend of St Ursula）都非常著名。

⑬构图（composition），拉丁语作 compositio，相当于希腊语的 synthesis，是关于结构或布局的最普通的术语。com-positio 和 synthesis 用于所有的艺术部门，具有中立的意义，并不需要包含美或美学价值。这样狄米特里乌斯（Demetrius）用 synthesis 几乎等同于“风格”（style），例如：“composition（synthesis）的平滑……完全不适合有力的语汇”（On Style, 299）。威特鲁威用以解释神庙（在他那里，美学思索是不言而喻的）的结构（compositio），它有赖于对称之美。

有时 composition 被用于和 dispositio 紧密相关的意义，有时指题材的布局。这最后的用法在中世纪非常流行，但另一方面中世纪的实践却很少背离古典传统。例如阿奎那(Aquinas，1225——1274)说："艺术作品的形式来自艺术家的观念；因为它们除了 compostio，排列(ordo)和形状(figura)之外一无所有。"胡戈(Hguo，1096——1141)用 composition 指单个事物的各部分的布局，而 disposition 指一组中的许多事物的布局。波纳文图拉(Bonaventura，1221—1274)在讨论艺术的创造性时区分了模仿的活动(就模仿而言，肖像画是一种范例)和想象的活动。他认为后者并不创造新事物而是创造新 composition。按照泰塔基维茨(Tatarkiewicz)的说法，compositio 在中世纪使用起来，主要是在音乐和建筑中，特别是关于纯形式的美(Histori Estetyki，vol. 2，p. 174)。

在文艺复兴时期 compositio 一词并没有获得更多的特别含义。皮格那(Giovanni Battista Pigna)在他对贺拉斯的《诗艺》(Ars Poetica)作了详尽评注的书中区分了诗的材料(rem)和词语(verba)，而 compositionem 则是材料和词语的结合。他说："composition 是诗的整体形式，是诗人的全部力量所在"(Poetica Horatiana，1561)。但是塔索(Torquato Tasso)认为："观念是目的，所以谈论的形式，诗节构成(composition)的词是材料和工具，这是很显然的"(Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa，1565)。从十六世纪到十七世纪，这个源于古典修辞理论的术语在艺术理论中正式定型。朱尼奥斯(Franciscus Junius)在《古人的绘画》(The Painting of the Ancients，1638)中认为绘画的五个组成部分是 Invention(发明)，Proportion(比例)，Colour(色彩)，Motion(动机)，Disposition(布局)。Disposition，或者说"整体的安排"作为学院派的语言大致相当古典时代和中世纪的compositio，即一件艺术品的平面安排或结构安排。这样尚布雷(Fréart de Chambray)在朱尼奥斯的影响下，在《完美绘画的观念》(Idée de la perfection de la peinture，1662)中把 Disposition 定义为"形象的有规则的排列或配置"(la collocation ou la position regulière des figures)。

从古典的希腊时代以来，基于各个部分和部分与整体之间的比例与和谐的 composition 理论已经把符合古典理想的一件艺术品设想为一个有机整体——柏拉图首先使用了这个比喻。亚里士多德在《诗学》中提出了一件艺术品的统一性应该是："任何部分一经挪动或删削，就会使整体松动或脱节"(第八章)。这种观点已经影响了后来的各个时代。其他的人如毕勒在《绘画教程纲要》中强调了贯穿于整体的和谐的重要性。作为一个美学的观念，这种 composition 的原则在现代已经被作了系统的阐述，这主要见于奥斯本(H. Osborne)的著作《美的理论》(Theory of Beauty，1952)。

第十章

①扶垛：抵在建筑物外墙的凸出的支撑物，通常用以抵抗穹顶或拱的向侧面的推力。飞扶垛是侧廊上面的拱形支撑物，上面抵住中殿的外墙的上部，下面是坚固的支柱，用以抵消中心穹顶的巨大的外推力。

②花饰窗格：1. 哥特式窗户上的石头装饰部件。在早期或板型花饰窗格(plate tracery)上，窗户是凿穿坚固的石头而成的；在条型花饰窗格(bar tracery)中，玻璃占了支配的地位，细长的石条被附加在窗户上。2. 许多不同的材料制成的类似装饰，用于墙壁、神龛等上面。

③1163 年巴黎圣母院开始了它的创纪录的建筑，产生了离地 114 英尺 8 英寸的拱顶。1194 年沙特尔主教堂超过了圣母院，最后达到了 119 英尺 9 英寸。1212 年兰斯(Rheims)主教堂耸然高达 124 英尺 3 英寸，而 1221 年的亚眠(Amiens)又达到了 138 英尺 9 英寸。这种破纪录的竞争在 1247 年达到顶峰，出现了高达 157 英尺 3 英寸的包菲(Beauvais)的唱诗班席的拱顶方案　　结果，这些拱顶在 1284 年倒塌。(Jean Gimpel，The Cathedral Builders，p. 44. N. Y. 1961；Cf. Gombrich，Ideals and Idols，p. 64，Phaidon，1979)

④按照一个传统的说法，圣母并没死，只是睡了三天，因此叫 Dormition(睡眠)。瓦拉金(Voragine，约 1230——约 1298)写的《圣传》(Golden Legend)则说圣母的灵魂从身体中飞出，飞到了基督的怀里。参见本书图 180。

⑤《诗篇》，或译《圣咏集》，《旧约》中的一卷，共 150 篇。篇首所署主要作者三人，即大卫、可拉后裔和亚萨。全书编成约在公元前 300 到公元前 180 年之间。

⑥范本，供艺术家作样板用的素描或版画集。中世纪的范本书包括普通的图样，例如各种姿式的人体以及动物、花卉等，提供给画家、雕塑家、手艺人使用。它们是传播艺术观念的一种好材料。最重要的范本书为维拉尔所作。

⑦帕里斯(1200——1259)，或译巴黎，因留学巴黎城，故名。英国历史学家，著有《大编年记》(Chronica majora)、《小史》(Historia minor)。

⑧据圣经载，耶稣诞生后，有三种人来找：第一种是东方三博士，他们是虔诚而有智慧的人，他们寻到了圣婴，奉献了黄金、乳香和没药。这三种礼物象征耶稣为君王、祭司和先知的三重职事。他们寻找圣婴是为了朝拜这位新生君王(见本书图 168)。第二种人是希律，他是为了杀耶稣而找耶稣。第三种人就是这幅画中的牧羊人，他们寻找耶稣是为了把天使关于圣婴的话传开，为主作见证，又是为了赞美主，把荣耀归于主。牧羊人得到了天使的信后便虔诚地急切地来找耶稣(参见图 185，图 212)。

⑨湿壁画(fresco，意大利文，意为“新鲜”)：用一种类似水彩的涂料绘于灰泥上者叫壁画；其中绘于干灰泥上的叫“干性壁画”(Fresco secco，简称 secco)，和一般胶彩壁画的效果差不多，同时也都有颜料易于剥损的缺点；真正的湿壁画(也叫 buon fresco 或 fresco buono)兴起是在十三世纪的意大利。湿壁画的制作是先在墙上抹上一层较粗糙的灰泥，然后再涂上比较细的第二层灰泥(arricciato)，接着是把整个壁画构图的大型素描草图(cartoon)透描上去，再涂上更细的第三层灰泥[即壁画表层(intonaco)]，涂抹面积以一日的工作量为准。在这块“表层”上，还要配合其他未涂“表层”的部分(原先描有底稿)，再描上底稿，然后将溶于水或石灰水的颜料画在表层的湿灰泥上，颜料干后，会变得很淡，着色时务必先斟酌浓度。颜料用矿物性颜料，它在湿灰泥上会起变化和墙壁结为一体，不易剥落。

⑩詹森说，在这幅画中甚至连树林也有双重作用。树林干枯孤独，暗示出整个自然也分担着救世主的死亡。它还使我们想起了但丁在《神曲》中描写的知识之树，由于亚当和夏娃的犯罪而变得枯萎，又由于基督的牺牲而获得再生。(History of Art，p. 326)

⑪卜伽丘在《十日谈》的“潘斐洛的故事”中说乔托为佛罗伦萨增加了不少的光荣。关于乔托的轶事很多，最著名的就是契马部埃(Cimabue)如何发现了这个牧羊童

的天才的故事[见瓦萨里的《名人传》，吉伯尔蒂的《回忆录》(I Commentarii)]，这种传说很可能是希腊的希罗多德(Herodotus)发现修昔底德(Thucydides)、苏格拉底发现色诺芬的故事的翻版。在十九世纪，这一轶事成了绘画中的流行题材，特别是在法国，但也出现在英国，例如莱顿(Frederik Leighton)，和德国，例如科奈利乌(P. Cornelius)。

第十一章

①乔叟(约 1343 — 1400)，英国伟大诗人。这里指他的《坎特伯雷故事选》中描写的人物，他们都是到坎特伯雷朝拜托马斯·贝克特的香客。注意本章中三次提到乔叟来说明十四世纪是乔叟描写的那种香客的世纪。美术史家考奈尔(Sara Cornell)说："中世纪的香客朝圣的故事是信仰、迷信、经济投机和政治机敏的混合物"(Art, A History of Changing Style, Phaidon, p. 85, 1983)。但她用"十字军东征和香客朝圣"(Crusade and Pilgrimages)作为罗马风时代的标志来描述十一世纪，与贡布里希不同。

②早期英国式，1817 年，里克曼(Ri—ckman)以窗户的形式为分类依据引入此词来划分英国的建筑。早期英国式的窗户是细长的，不是双联窗(mullions)。二十世纪建筑家仍使用此词，但含义宽泛。

③盛饰式，这个术语主要指十四世纪的英国哥特式风格建筑，后来严格限定在1250——1350 年之间。它使用条型花饰窗格，这种窗户是由细长的石条组成，有直有曲，为组成多变的图案提供了很大的可能性，因为这比以前的尖头窗(lancets)宽多了。开始，花饰窗格的图案还较单纯，基本是圆形和弧形，有变化丰富的内曲线相交成的尖角纹样(cusps)，但到后来(1300年)，曲线变成了起伏的线条，图案变得像雨点或火台。盛饰式风格的花饰窗格早期是"几何式"的，晚期是"曲线式"的。

④事见《圣经·路加福音》第二章第46—47 节。表现耶稣的智慧倾倒全座。

⑤Ave gratia plena，拉丁文，意为"万福，满被圣宠者"，天主教的圣母经即以此为首句。

⑥用百合花象征纯洁来自古典时代，盖因花色洁白之故。由于《旧约·雅歌》中新娘(她往往被看作圣母)自比"是谷中的百合花"(第二章第 1 节)，所以百合花被当作圣母之花。

⑦见但丁的《神曲·炼狱篇》(Purgatorio, XI 94 — 96)，原文如下：*Credette Cimabue nella pittura/ tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido, / si che la fama di colui è oscura*(契马部埃在绘画界里可称独步了，然而现在的乔托已经压倒了他的荣誉，呼声更高)。

⑧据说彼特拉克 1327 年在一座教堂见过劳拉一面之后，劳拉的形象便铭刻在他心中，成了他诗歌创作的灵感源泉，他的《歌集》(Canzoriere)中的 366 首抒情诗大都为劳拉而作。这里提到的一段原文如下：*Ma certo il mio Simon fu in paradise/onde questa gentil Donna si parte; / ivi la vide, e la ritrasse in carte, / per far fede qua giù del suo bel viso / L'opra fu ben di quelle che nel cielo / si ponno imaginar, non qutra noi, /ove le membra fanno al' ali ma velo*……(我的西莫内一定是在天国住过，而这位高贵的淑女就来自那里；他在那里看见了她并为她画下了肖像，留下了她那可爱的容貌。这是一幅只能在天国而不是在我们当中才能被想象出来的作品，而在我们当中，躯体是一块遮掩灵魂的面纱……)。

⑨自刻像，原文 self-portrait，在绘画中

译自画像。在任何时代，自画像都必须符合两个简单的目的：一个艺术家永远以他自己为最方便的模特儿，并且进一步令他自己的画像具有使他永垂不朽的意义，是他为自己建立起来的纪念碑。然而在身着华丽的贵族衣饰的鲁本斯的自画像和凡·高的激动的无产者的自画像之间有着不同的世界。任何制作自己画像的艺术家更多专注的是他自己而不是其他题材。他将不仅努力描绘他的外貌，而且也将在某种意义上像他所想看到的那样再现自己。

自画像的首次记载似乎是出于艺术技巧和才能的自豪表白：普林尼告诉我们萨莫斯(Samos)的建筑家和雕刻家提奥多罗斯(Theodorus)用青铜翻制了他自己的肖像，右手拿着一个锉，左手拿着一个作为宝石雕刻家所制作的工艺样本：一辆制作精妙的四马拉着的战车，战车如此之小以致可被一同制做的一只苍蝇盖住。这可能只是个传说，但是这种自画像的类型(表现出一个带着自己作品或正在工作中的艺术家)已经传到了现代。

如果一个艺术家把自己放在一群人物形象当中，这样一种自画像承担着用画签名的作用。在贝诺佐·戈佐利画的湿壁画上的博士队列中，我们看到一个带着高帽的男人，画上有题词 Opus Benotii(贝诺佐的作品)。这类自画像并不是文艺复兴所特有的：它们在古埃及和希腊可能就存在了。我们得知，菲狄亚斯就把自己的肖像放进装饰在处女雅典娜(Athena Parthenos)的盾上的表现阿马宗人(Amazons)作战的一群武士的浮雕当中；凡·艾克兄弟、马萨乔、拉斐尔和许多其他艺术家也都被人们猜想为藏身于他们的大型构图作品中的某个地方。这种鉴定是否总是正确的，大可怀疑；多半可能是那些指南手册提出来的，以满足公众们想知道一幅画的作者到底是什么样子的好奇心。

这种以图画签名还采用了另外的形式。在 M. 帕里斯《英国史》(Historia Anglorum)的优美的卷首插画上，我们看到了这位著名的画家跪在圣母面前。十二世纪的画师里奎纳(Riquinus)在诺弗戈拉德主教堂(Novgorod Cathedral)青铜大门上做有签着他的名字的画像。十五世纪吉伯尔蒂在佛罗伦萨为洗礼堂制作的两套大门上也是这样做的。十四世纪的建筑家帕勒尔，在布拉格的圣维塔斯的主教堂(St Vitus's Cathedral)中把他的自刻像放进了教堂拱门上的拱廊中的那些高贵的肖像当中。这类"签名"中最引人的也许是皮尔格拉姆(Anton Pilgram，十六世纪初期)在维也纳的圣司提反(St. Stephen)的讲坛上的图画签名。

丢勒似乎是第一个为着完全不同并且带着更多个人目的使用自画像的艺术家。他要像他的意大利同事和他的赞助人一样成为一个绅士(例如藏于普拉多宫的自画像)。他研究他的面部的表情[素描，藏于耳弗夫(Lwów)]，或者借助他自己的头部来证实美与和谐的规则(藏于慕尼黑)。而伦勃朗的自画像甚至更集中于解决心理的和艺术的任务。我们还有他的大约 60 幅油画自画像和 20 幅左右版画自画像。这位大师的传记被这一系列令人感动的自我披露展示了出来。年轻时的自得，中年的宁静，老年的衰微——这一切都被杰出的不带偏见地记录下来。

艺术家一旦自我觉醒起来，他们就常常充分论证性地运用他们的画像来确定他们的地位：从十六到十九世纪保存下来的最佳的典型例证也许就是委拉斯克斯的《宫娥》，在那幅画中画家把他自己描绘为穿着昂贵僵硬的宫廷服装正在工作的样子。与此相似，从浪漫主义时代以来，艺术

家就已经用自画像来表明他们完全不同于常人的那种世界。他们衣着不同,常常不修边幅或放浪不羁,并且他们不怕用这种方式露面。库尔贝就是最好的例证。在二十世纪的艺术家中这种类型的"表白"还采取了别的形式:野兽派的一员称颂原始艺术,原始艺术给了他灵感,使他把自己画得像是某个非洲酋长,而超现实主义画家公开披露他们的灵魂,并在自画像中放上了诊室中化验员的器具。(据《牛津艺术指南》)

⑩波希米亚,捷克斯洛伐克西部地区旧称。

⑪勃艮第,欧洲古国名,在现在的法国东南部地区。

⑫国际式风格,即国际哥特式(International Gothic)。首先由库拉贯德(Louis Courajod)在1892年使用,这种风格约在1375——1425年遍布西欧,并反应在细密画、抄本、彩色玻璃之上,以优雅、精致、略带拘谨的流动曲线形成。此外,也表现了贵族对世俗事物的兴趣,因而常有一些造作的田园之风。起源可溯至十三世纪中叶在法国兴起的宫廷风格,即将人体比例拉长、弯曲、赋予敏感的特质。初始画家被认为是马丁尼,他综合了法国式的优雅和乔托的自然主义,是林堡兄弟为贝利公爵(Duke of Berry)所画的《最美时祷书》(Tres Riches Heures)的先驱。国际哥特式一直延续到十五世纪初期。

⑬供养人肖像(donor's portrait),这是一种奉献艺术品的人的肖像,供养人把艺术品作为祭品奉献给基督、圣母或圣徒,作为感恩,或希望保护与救渡,供养人通过把自己画入画中的这种特殊方式,把他自己和圣人联系起来。最早的捐献人是教皇和主教,后来皇帝、贵族等也都加入。注意:本书所选的供养人肖像就像所选的教皇肖像一样可以连成一个系列,展示出了一种肖像类型发展变化的轮廓。

⑭林堡兄弟共三人(Paul, Jean, Herman),均逝世于1416年以前,他们合作的《最美时祷书》(即本书所说的祈祷书)是国际哥特式风格最著名的杰作。

⑮祈祷书,中世纪的一种手抄本,它从十三世纪晚期以后便取代了以前的《诗篇》(Psalter)成为一般世俗信徒的私人祈祷书。其内容据教堂的八个时辰所绘[教会中神职人员每日所诵念的日课经(Office)包括八个部分并在八个时辰诵念:一、夜课经(Matine),半夜十二时;二、赞美经(Laudes),三时,今多与夜课经合念;三、晨时经(Prime),六时;四、午前经(Tierce),九时;五、正午经(Sexte),正午十二时;六、午后经(None),午后三时;七、黄昏经(Vēpres),午后六时;八、日终经(Complies),晚上九时]。

第十二章

①文艺复兴,法语 Renaissance,源自意大利文 rinascita,这个词最先流传于一群人文学者之间,他们都是彼特拉克的追随者,当时该词指对古典的拉丁风格的模仿和对古代遗风的仰慕。彼特拉克曾搜集罗马帝国的钱币,布拉乔里尼(Poggio Bracciolini, 1380—1459)则收藏古典雕刻和写本;流风所及,在十五世纪初复兴古典艺术成了一群佛罗伦萨艺术家的雄心。瓦萨里在他的名人传中用 rinascita 来说明意大利艺术自乔托到米开朗琪罗以来像有机体一般的发展。法国历史学家米什莱(Michelet)1840年首次采用 Renaissance,他扩展了瓦萨里的意义,用来涵盖一段历史时期。拉斯金在《威尼斯之石》(Stones of Venice, 1851)中也用了"文艺复兴时期"这一术语。到了1860年,伟大的瑞士美术史家布克哈特(J. Bur-

ckhardt)将“意大利文艺复兴的文化”喻为一有机体。在他看来文艺复兴时期发现了世界和人,是源于人类心灵的新体验,而非得自于古典经籍的复兴。这种观点在英国的代表者有西蒙兹(John Addington Symonds)和佩特(W. Pater)。但是,如果以“发现世界”来表示艺术向“自然主义”趋进的话,那么这种趋势在十三世纪的法国哥特式艺术中就可见到了。如果以“发现人”为准则,那么十分精确的中世纪形象如阿西西(Assisi)的圣方济(St Francis)就足堪作为新时代的先驱。由于在时期划界上的这些出入,使得二十世纪史学家又重新考查了这整个观念。贡布里希认为,很难确切地说明文艺复兴始于何时,并且他还把过去的一个观念颠倒了一下:不是由于艺术家研究了古典而要复兴古典艺术,而是他们盼望艺术复兴才去研究古典,才去借助古典以实现他们的新意图。

②“宏伟即罗马”,出自艾伦波的名诗《致海伦》。但更可能是出自成语 Roma quanta fuit ipsa ruina docet(我们从建筑遗迹上认识到宏伟即罗马),这一成语在1510年出现在阿尔伯蒂尼(Albertini)写的参考手册上,也出现在荷兰画家赫姆斯克(Heemskerck,1498—1574)的素描上,意大利建筑家塞尔里奥(Serlio,1475—1564)在他的几部建筑著作的扉页上也曾以此为题词。这一观念在文艺复兴时期具体表现为人们对罗马古城遗迹的崇拜。贡布里希在《波里菲洛之梦》(Hypherotomachiana)中评论布拉曼特的建筑时说,他的“眺望楼不仅是一座文艺复兴的宫殿,而且也是对古罗马的一种召唤”(Gombrich, Symbolic Images, p. 104, Phaidon, 1972)。彼特拉克也告诉了我们“他怎样时常和乔万尼·科伦纳(Giovanni Colonna)一起登临狄奥克莱齐安大浴室(Baths of Diocletian)的高大穹窿,在澄澈的碧空里,无边的寂静中,眺望罗马周围的全景;这时他们所谈的不是日常事务或政治事件,而是在他们足下的古城遗迹使他们联想起来的历史,在他们的对话中彼特拉克赞扬古典文化,乔万尼歌颂基督教的古代文明,然后他们进而谈到哲学和艺术的创造者。从那时起,直到吉本(Gibbon)和尼布尔(Niebuhr)的时代,这同一个遗迹曾经有多少次在人们的心中唤起同样的沉思和回顾啊”(J. Burckhardt, The Civilzation of the Renaissance in Italy, p. 108, Phaidon, 1981;中译本《意大利文艺复兴时期的文化》,第172—173页,何新译,商务印书馆,1983年)

③马内蒂(Antonio Manetti)为布鲁内莱斯基写的传记中提供了他是美术史上透视法的最早发现者。布鲁内莱斯基的好友多纳太罗首先把这种方法用于自己的浮雕,马萨乔则首先用于绘画。后来,阿尔贝蒂又为画家们发明出了一种透视结构(perspective construction),并详细地记载于他的著名论文《论绘画》之中。

④马萨乔引进新的绘画方式[瓦萨里所谓的第二风格(Second manner)即由此开始(瓦萨里说的文艺复兴的第一风格由马丁尼代表,是一种国际哥特式风格;第三风格是指准确而合于比例的再现,即文艺复兴的鼎盛时期)],应用科学的透视法,因而奠定他在艺术史上的地位。这项发明对于文艺复兴的美学观点的影响无法估量,如阿尔贝蒂所说:画框是“一扇窗子”,观赏者透过它能欣赏到艺术家创造的小世界。

⑤古物(antique),主要是指留传下来的古典雕刻,它一直被后来的艺术家当作一种灵感,一种挑战和一种完美的标准。这样,古典文物从未消失也从未被忽视。古典的装饰和衣饰被中世纪保留下来。十五世纪意大利文艺复兴对古典文物再次发生兴

趣并不是新的、没有预兆的现象。美术史家帕诺夫斯基(E. Panofsky)在《西方艺术中的文艺复兴和各次复兴》(Renaissance and Renascences in Western Art, 1960)和罗兰(B. Rowland)在《西方艺术中的古典传统》(The Classical Tradition in Western Art, 1963)已对这一持续现象作了论证。然而正是十五世纪对过去的黄金时代的古典文物的再发现在意大利形成了一种成熟的理想。艺术家和学者在古典雕刻中发现了人体美的钥匙。多纳太罗"高度赞扬"古典的大理石,如果没有对古典文物的研究,他的大卫是不堪想象的。瓦萨里认为莱奥纳尔多,米开朗琪罗,拉斐尔一代之所以能达到完美,在相当程度应归功于梵蒂冈藏品的发现,例如著名的眺望楼的阿波罗和拉奥孔(发现于1505年)。1587年阿尔梅尼尼(Armenini)绘出了一张"标准的"古典文物表,其中有著名的眺望楼的躯干像(Belvedere Torso),帕斯奎诺像(Pasquino)等。

十七世纪,欧洲的每个艺术家几乎都要对古物的准则表明态度。鲁本斯虽是一个伟大的古典文物的学者,但他还是在一封信里提醒画家要反对因过分注重古典文物而产生的生硬手法。而普森,无疑给他后期的作品一种雕像般的特性,并将人物形象的面部转变成面具。

新古典派还以古典文物反对了罗可可的浮华。那种冰冷的大理石似乎象征了斯多噶式的崇高超然。温克尔曼则认为古典艺术家有意回避表现激情,古典文物是高贵克制的样板。这种古典化的风格甚至影响了古典创作题材如弗拉克思曼(J. Flaxman, 1755—1826)的素描《亨吉斯特的胜利》(Victory of Hengist)。

十八世纪后期,旅行者发现了希腊,人们开始更重视古希腊公元前8世纪的雕刻和古风(Archaic)艺术以及米诺斯艺术(Minoan)的雄浑的形式。从此,古罗马时代的那些希腊原作的摹制品才开始受到冷遇。

⑥祭坛画,意大利语 pala d'altare,教堂建筑术语,指祭坛后面上方的一幅画或一种雕镂的或装饰的屏风,也叫 Retable Reredos。早期的教堂像 Synagogue(犹太教堂)把祭坛作为神圣的餐台,只允许放圣经和圣餐器。希腊正教从未在祭坛上放圣像并且把圣像划为反对之列。直到大约公元1000年以后,在后来那么流行的圣徒像才开始尝试性地在西方教会的祭坛上出现。基督教的圣餐仪式,在最初的几个世纪里牧师是站在祭坛后面,面对会众,一直到十世纪或十一世纪,当执行仪礼的教士们改变他们的位置站在祭坛前背对会众时,在祭坛上放圣徒的圣物架(reliquary retable)或在祭坛上的后面放置装饰的屏风才成为可能。

祭坛画一般由两块或两块以上的画板制成的绘画或浮雕组成,例如双连画(diptych)、三连画(triptych)、五连画(pentaptych),超过三块的通称多翼式(polyptych)。典型的十四、五世纪意大利多翼式祭坛画为:中央是"圣母像",两翼是圣徒,上方是"受胎告知"。祭坛座画(predella)则为:中央是"基督传",例如"博士来拜";两边是"圣徒传"。

⑦见《启示录》第七章第9—17节:"此后,我观看,见有许多的人,没有人能数过来,是从各国各族各民各方来的,站在宝座和羔羊面前,身穿白衣,手拿棕树枝。大声喊着说,愿救恩归与坐在宝座上我们的神,也归与羔羊。……因为宝座中的羔羊必牧养他们,领他们到生命水的泉源,神也必擦去他们的一切眼泪。"

⑧蛋胶画,原文为 tempera,原意是指凡能"调和"(temper)色彩以供运用的调剂

(binder)；但实际上只限于蛋彩(egg tempera)，这是十五世纪末叶以前架上画(easel picture)最常用的技法。此法是将醋水均匀地拌以新鲜蛋黄(蛋黄加醋的目的在于防腐)调和色粉画在一块涂好石膏底(Gesso)的画板上，于是画面即产生一层速干的涂料薄膜(因为涂料的表层快干，所以难作修改)，此表层薄膜坚韧耐久。待涂料全干之后，其明度比未干之前高得多。以上为蛋彩的基本调配法，另外尚有多种不同配法。油画出现后取代了蛋彩，现在它又有复兴之势。

⑨透明色层：一层透明的颜料涂在另一层色彩上或底层上，这样透过表面的光线由表面下的底层反射回来并且得到这层透明色层的修润。透明画法(glazing)是一种古老的方法，尤其用于中世纪的蛋胶画，也用于水彩画。十五世纪意大利在油画上采用，从那时起直到十九世纪，基本上建立起了一种精心绘制的结构，它是把各种色层，透明色层，薄擦色层(scumble)添加在直接画有高光和必要细节的底层色(underpainting)上。这种通过透明色层的底色的效果与通过混合两种颜料进行直接涂画所得到的效果不同，透明色层提供了一种特别的深度与亮度，使底色由冷转暖。一般说来(但不是必然)底色是比透明色层更明亮的色调，底色色调并不透明，而透明色层是透明的。透明颜色似乎在发展，而不透明颜色与其相比却在倒退。许多艺术家是把一系列透明色层一层加在一层上，这一方法鲁本斯特别喜欢。

有些颜料，如沉淀颜料，只有当它们在透明颜料的形式中作为透明的使用时才持久不变。提香和格列柯画中的衣饰的明亮的绯红色是通过在不透明的底色上加上一种绯红的沉淀颜料获得的。一些凡立水在大多数透明涂料中被用作配料成分。

十九世纪由于喜爱直接画法，就大大地抛弃了透明色层和薄擦色层。为了使直接画法所作的画画面统一、色调和谐，有时在作品上覆盖一层均匀的凡立水，这有时也就是一种透明色层。但是，较早的透明色层是绘画结构的一部分，其目的是要达到预期的闪光色调、深度、光亮度，而十九世纪的凡立水透明色层是想遮盖画中的不足之处，是为色彩不够和谐的作品提供一种伪和谐。

特纳在他的绘画中期，曾极力希望画出光与大气的效果，他在油画上采用了水彩画的技巧，主要是把透明的色层，或者薄薄的色层加到淡色的底层上。

glaze 这个词也常用作陶器术语(意为“釉”)，但是，不能与绘画上技术词汇的含义相混。(译自《牛津艺术指南》)

⑩白日里点燃着的蜡烛象征基督的存在(注意：镜框上有耶稣受难的场面)，小狗象征忠诚，拖鞋暗寓着圣经经文：把鞋子从脚边挪开，因为脚下是神圣的土地。(Cf. Janson, History of Art, p. 360)

⑪人们曾一度根据新娘肚子稍为突出的样子把这幅画解释为纪念妻子怀孕，其实那种样子在当时很流行。帕诺夫斯基首先考证出描绘的是结婚场面(1934 年)。因为在 1563 年特兰托公会议(Council of Trent, 1545—1563)的教令颁布之前，天主教男女信徒不用仪式、不要证人就可以结婚。那往往引起麻烦，因此阿尔诺菲尼明智地让凡·艾克以画像来提供结婚证书。(Cf. E. Panofsky, Jan van Eyck's "Arnolfini' Portrait", in Burlington Magazine LXIV, 1934, pp. 117—127)

第十三章

①巴黎大学(Universités de Paris 1 à

Ⅷ),它的创建可追溯到中世纪。1303年教士索邦(Sorbon)的索邦大厦成了神学院,索邦成了巴黎大学的代名词,一直用到本世纪六十年代后期。牛津大学建于十二世纪中期。帕多瓦大学(Università degli Studi di Padova)建于1222年。

②同业公会(Guild),中世纪的商人为了经济、宗教、社会性目的而结成的一种组织。通常由数种行业联合组成一个公会,例如在佛罗伦萨画家隶属于医师和药剂师公会(Medici e Speziali),他们同属一组织,可能是因为药铺兼售画家所用的稀贵的矿物颜料,如青金石(lapis nazuli)。我们对早期绘画的了解多来自公会的记载,因为除了以个人身分服务于公侯的画家之外,所有的画家都需要加入公会。当时只有master(现在用此词称呼著名画家)可开业授徒,雇佣流动工匠(Journeyman)。而在成为画师之前必须提交一幅杰作给公会,以证明自己的能力。公会里的承办员对其招生人数,工作条件,甚至材料的供应,也需尽其监督之责。有些公会大量为会员采购材料,有些公会则仅以印有该会印章的画板(panel)供会员作画。公会要求会员工作一致,导致莱奥纳尔多、米开朗琪罗等人坚持艺术家的自由与原则,并要求和学者专家同等。这种强调性灵而非单纯商人的新观念促成公会衰落,学院兴起。不过,公会的权力在北欧持续的时间很长。

③注意:画面左边有殉教者彼得(San Pietro Martire,约1205—1252),他出生于维罗纳(Verona),是多明我会成员,在与清洁派(Cathari)的斗争中殉教。贝利尼也曾画过他的肖像。

④乌切洛本名Paoio Doni,因为他对动物,特别是鸟有兴趣,因此人称Uccello,意大利语,鸟或飞禽之意。

⑤梅迪奇家族为佛罗伦萨的望族之冠,远祖已不可考,据知在十三世纪已靠贸易和金融活动发迹,后来又在政治上取得势力。该家族出了许多艺术赞助人。乔瓦尼·迪·比奇·德·梅迪奇(Giovanni Di Bicci De'Medici,1360—1429)委托布鲁内莱斯基建造了圣洛伦佐的圣器收藏室(Old Sacristy of San Lorenzo)。科西莫(Cosimo,1389—1464)捐资修建了几座修道院和教堂,请米凯洛佐(Michelozzo,1396—1472)建造了梅迪奇宫,他也请多纳太罗作过雕刻。他的儿子皮耶罗(Piero,1416—1469)委托戈佐利画过湿壁画,他也和许多著名的画家例如多梅尼科·韦内齐亚诺(Domenico Veneziano,1461年去世)等来往。他的儿子"豪华者"洛伦佐(Lorenzo the Magnificent,1449—1492)主要兴趣似乎在收藏古典的宝石和古币,没有记载证明他委托画家制作过作品,但他是米开朗琪罗的第一个赞助人,在他的花园里设置了一些古物摹制品。他的远堂兄弟洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科(Lorenzo di Pierfrancesco,1463—1503)是波蒂切利的主要赞助人。他的次子乔凡尼(Giovanni,1475—1521)成为教皇,即莱奥十世(Leo X),是拉斐尔和米开朗琪罗的赞助人。他的堂兄弟朱利奥(Giulio,1478—1534)也是教皇即克莱门特七世(Clement Ⅶ),也继承了这一传统。而科西莫一世(Cosimo I,1519—1574)作为佛罗伦萨的公爵和托斯卡纳的大公,在他周围集中了一大批著名的艺术家,例如蓬托尔莫(Pontormo,1494—1557),布龙齐诺(Bronzino,1503—1572),阿马纳蒂(Ammanati,1511—1592),切利尼,波洛尼亚(Bologna)和瓦萨里等人,奠定了乌菲兹(Uffizi)艺术藏品的基础。

⑥弗鲁瓦萨尔(1338—1410),法国诗人、史学家。他的名著《编年史》叙事始于1326年止于1400年左右,主要记载了"百

年战争”，他竭力渲染骑士的忠诚和勇敢，因此被称为“骑士的歌手”。

⑦瓦萨里在他的《名人传》里记下了这一轶事，原话为：“Oh，che dolce cosa la prospettiva！”(Cf. L' opera completa di Paolo Uccello，p. 6，Presentazione di Ennio Flaiano，Riz—oli Editore，Milano，1971)

⑧博士，希腊文为 magoi，原为拜火教祭司的称谓。从六世纪起教会兴起了博士乃是君王的说法，尤其是该撒路司(Ca－esarius)在讲演中肯定了这种说法后，在中世纪便成了当然之事，所以有“东方三王”的说法。博士朝圣的故事见于《新约·马太福音》第二章第 1—2 节：耶稣在伯利恒诞生后，有三个博士来到耶路撒冷。他们说在东方看到犹太人之王的星在这里，特来拜见。后人因他们献上了三样礼物(黄金、乳香、没药)而推定其为三人，名字是缪尔可勒(Melchior)、嘉士柏(Caspar)，巴尔迭则(Balthasar)。但东方教会认为是十二个或十三个人，并且没有上述三人。

本书选的是画的局部，当中的博士，即骑马少年被认为是洛伦佐·德·梅迪奇，其他两位博士被认为是君士坦丁堡教主和拜占庭皇帝。洛伦佐身后有一丛月桂象征着他的光荣，也可能与他的名字的读音有关，洛伦佐的拉丁文拼法为 Laurentiu，而月桂的拉丁文名称是 Lauru。

⑨据传说，公元 312 年君士坦丁在争夺王位时，夜里看见天上一个发光的十字架，上面有“制胜以此为记”几个字。在他的夜梦中基督又吩咐他用十字作为旗号。他以此而行获得胜利。

⑩图案，原文为 pattern，该词在绘画中有两种意思：一件艺术作品的整个构图或布局；一种装饰设计，在这种设计中重复使用形象或母题。在本书中两种意思均用，一律译为图案，以便和设计(design)、构图(composition)区别。

⑪设计(design，意大利语 disegno)在意大利，当系统的艺术术语产生以后，disegno 这个词就像今天的“design”一样有广义和狭义之分，尽管重点已经改变了。它的原义是“素描”(drawing)，例如十五世纪的理论家兰西洛蒂(Francesco Lancilotti)在他的《绘画论集》(Trattato di pittura，1509)中把 disegno(素描)，colorito(色彩)，compositione(构图)，inventione(发明)，作为绘画的四个要素。同样琴尼尼(Cennini)也把素描(disegno)和敷彩(ilcolorire)作为绘画的基础，瓦萨里则把素描(design)和发明(invention)对照，将它们作为整个美术的父母。广义的 disegno 则包含着艺术家心中的创造观念(这点通常被认为在最初的素描上就具体化了)。这样巴尔迪努奇(Baldinucci)将其定义为“以可视线条的手段来说明那些先在人心中构想并在想象中成像，依靠实践的手使其显现的那些事物”。他还补充道：“它也意味着构型(configuration)和线条与明暗的构图，这种构图决定着何处设色或用其他方式制作，而这实际上是再现了一件(在心中)完成的作品。”disegno 带有神秘性，因为人们认为艺术家的创作活动和神(Deity)或柏拉图的造物主(Demiurge)按照理念(Ideas)或原型(prototypes)创造的世界结果类似。在这种情境中理念是指把艺术和工匠区分开来的 design(设计)的能力。在十七世纪像祖卡里、贝洛里和洛马佐(Lomazzo)等柏拉图主义者倾向于使 disegno 和理念同一。祖卡罗在他的《画家、雕刻家、建筑家的理念》(L' idea de' pittori，scultori e architetti，1607)一书中把他所谓的 disegno interno(内在设计)与 disegno esterno(外在设计)作了区分，前者即“理念”，而后者是指用颜料、石头、木头或其他的材料来实现理念。相反，亚里士多德学派则认为对

于事物的图式理解来自经验，要留心于许多特殊的个别事物所拥有的共性，因此坚持 design 的基础必须是仔细地观察自然——即毕勒在他的《绘画教程纲要》(Cours de peinture par principes，1708)中所说的"la circonscription des objects"(对象的界限)的东西。

在 design 的现代用法中，它的最广含义是指计划一切实用的或观赏的人工制品。有效的 design 包含着采用任何体系以便至少能获得一个预期的结果，或避免不想要的结果。大卫·派伊(David Pye)在他的《设计的本质》(The Nature of Design，1964)中详细说明六种必须满足于任何设计的条件。其中四种"实用的要求"(requirement of use)如下：1. 必须正确地体现配置的基本原则；2. 计划的各个组成部分必须有几何性的联系……不论使用什么特殊方式都要适合这一特定的结果；3. 各个部分的组合必须牢固得足以传达并承受各种力量，以便获得预期结果；4. 必须提供实现的方法。此外，还要求简易、经济和计划的外观必须被人接受。在二十世纪初，特别是在建筑和工业生产的某些部门中流行的功能主义理论，主张最适合的设计完全取决于实用和经济的要求。它用短语简略地表现为"形式跟随功能"。后来较冷静的观点流行起来，那种观点认为这些要求限制了外观的可能性，它能作为一种参考，但不能决定最适合的外观。正如大卫·派伊所说："在几乎每一个领域，大部分制造时间在事实上都令人吃惊地用在了为小心求得合乎外观的要求所做的那种无用的工作上。"

design 一词的狭义，特别是在"工业设计"这一短语中专指外观的要求，并且在实用和经济的各种要求作用下的变化幅度当中，通过引人的外观或流行的式样来影响市场能力的增进。design 的这种用法，从大约十九世纪中叶英国政府赞助的设计学校(Schools of Design)的建立和受到手工艺运动(Arts and Crafts Movement)的各种影响以来已经经历了一段很长的历史。

在不考虑实用性的美的艺术(fine arts)当中，design 主要地不再指素描，而较接近以前所说的构图。大约二十世纪中叶，艺术学校中时兴的基础设计(Basic Design)课，教授的是艺术表现的各种要素以及组织、处理这些要素的客观原则，因而 design 是一种非常接近于在任何艺术作品中都有的结构原则的概念。(译自《牛津艺术指南》)

⑫在中世纪人看来，自然是镜子，教堂和写本中的图象也是镜子；自然是活着的书本(the Living Book)，圣经是写成的书本(the Written Book)，它们都是"最高智慧的真正神秘的镜子"。文艺复兴时期，中世纪人的镜子观发生了变化，他们把圣经看作是反映自然的镜子，艺术也成了事物的生动缩影。阿尔贝蒂把绘画看成是捕捉事物的镜子。后来莱奥纳尔多、丢勒都有过类似的比喻。(Cf. K. E. Gilbert and H. Kuhn, A History of Esthetics, pp. 162—164, 1954)

⑬圣塞巴斯提安，射手保护人。288 年殉教，死于乱箭。据说当箭刺入他的身体时就像针插上一样，因此也被奉为制针者的保护人。

⑭贡布里希认为画家采用这种技巧主要是为了打破对称而又不牺牲平衡。当时戈佐利也采用过这种技巧。与此类似的是卡斯丹诺(Castagno)在圣阿波罗尼亚(Sant'Apollonia)中利用镜子的效果，而皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡在《临产的圣母》(Modonna del Parto)中竟用一张大型素描草图(cartoon)的正反两面画两侧的天使。(参见我译的《沃尔夫林的艺术批评两极

法》，载《美术译丛》1985年第二期）

⑮在美术形式的研究上，沃尔夫林曾提出了关于秩序的五对著名的基本概念(Grundbegriffe)，即线描性和绘画性(Linear und malerisch)、平面和深度(Fläche und Tiefe)、封闭形式和开放形式(Geschlossene Form und offene Form)、多样性和同一性(Vielheit und Einheit)、明晰和朦胧(Klarheit und Unklarheit)。贡布里希认为可以简化一下，用构图(composition)代替秩序的原则，用忠实自然(fidelity to nature)代替轮廓和深度的再现手段。这是贡布里希艺术形式论的一个重要观点，我们将看到这一观点贯穿着本书。他说："显然，一幅画和一座雕像越反映自然的外貌，秩序和对称的原则就自然地展现得越少。反之，形状越被秩序化，它复现自然的可能就越少。对我来说，强调这一点似乎是重要的，我认为秩序和忠实于自然是实在的客观的描述性术语。……万花筒提供了一种各种成分的有序排列，而大多数摄影快照就不能。在自然主义手段上增强，在秩序上就要减弱。显然，我认为，最大的艺术价值其中就有赖于准确地调解好这些冲突的要求。原始艺术在总体上是一种具有奇妙的图案感而牺牲了真实性的严格的对称的艺术，而印象主义在探求视觉真实上走得那样远，似乎完全忽略了秩序的原则。"(Norm and Form, p. 94)

⑯本名Sandro di Filipepi，绰号源于他哥哥开的店铺，那店铺以小桶作商标，Botticelli即"小桶子"。

⑰关于"古人的描绘"，作者在另一著作中指出是古罗马作家阿普列尤斯(Lucius Apaleius，124/25—二世纪末)在《变形记》(Metamorphoses)中的描绘："渐渐地我看见一个闪光的全身形象跃出海面，站在我的面前。我愿用人类的所有语言来描绘她的倩姿美貌……首先是她那头发，丰茂繁密，微微卷曲，柔顺地散落在她那神性的美颈上，舒畅地飘拂着。"波蒂切利描绘的维纳斯的一头美发即源于此。(Cf. E. Gombrich, Symbolic Images, pp. 73—74)

⑱韦斯普奇(1454—1512)，意大利探险家、宇宙志学者。1492年作为梅迪奇家族的代表去塞维利亚。他参加过多次探险旅行。据说他第一个指出美洲是与亚洲分离开的大陆。甚至有人认为他是美洲的发现者，"亚美利加"这个名称就取自他的名字。1507年马丁·瓦尔特塞缪拉的世界地图第一次用这个名称称呼美洲。

第十四章

①火焰纹式风格，阿尔西斯·德·科蒙(Arcisse de Caumont)在十九世纪把这一术语引进建筑史，来称呼法国最后阶段的哥特式艺术，时间从1370年到十六世纪，它主要根据由反转的曲线构成的像火焰般形象的花饰窗格，而那种花饰窗格是后期哥特式的标志。

②垂直式风格，里克曼(Rickman)1817年引入，把它用于十四世纪末，但它一直持续了很久，甚至在十七世纪例如在牛津还使用。垂直的双联窗(mullion)在垂直式风格的窗户中是一种很突出的特点。

③在中世纪末和文艺复兴初，出现圣母和圣婴被画在玫瑰花园中的场面，圣母或跪在躺在草地上的圣婴前，或坐在草地上抱着基督。玫瑰在那里是象征物，红的象征殉教者的血，白的象征圣母的纯洁(圣母也被称为"无刺玫瑰")，画中常出现小天使，有时也有圣徒和供养人。花园出自《旧约·雅歌》第十四章第12节"关锁的园"(hortus conclusus)，象征圣母的贞洁。

④拉斯金(18.9—1900)，英国艺术家、

作家、社会改革家。他在艺术方面的评论引导英国群众达50年之久。在英国从未有一位艺术评论家能有如此大的影响。特别是他激起了对安杰利科和波蒂切利作品欣赏的狂热。他的绘画题材多为建筑和风景，主要著作《现代画家》(Modern Painters)，《建筑的七盏明灯》(The Seven Lamps of Architectune)和《威尼斯之石》(The Stones of Venice)。

⑤赞助人(Patron)，或译恩主。在想象中，理想的赞助人应当纯粹是为艺术而对艺术家进行赞助。

在西方，能证实这一信念——即一个社会团体乐于赞助并推崇著名的艺术家——的第一份资料可能是佛罗伦萨委员会1334年颁布的雇佣乔托的政令。这份政令作为他为什么应当在祖国获得荣誉的理由，为乔托带来了国际性声誉，并展示出了一个希望：他在佛罗伦萨的出现将增加这一城市的威望。后来意大利人文主义者极力传播无私资助文学艺术的思想，大振艺术事业的资助者(Maecenas)的声誉。

由于法兰西一世雇佣莱奥纳尔多，马克西米利安皇帝雇佣丢勒，亨利八世雇佣荷尔拜因，于是人们称颂艺术在某个君王统治下得到繁荣成了统治者的荣誉。

十八世纪艺术家与公众不断疏远，布莱克与世隔绝，海登(B. Haydon)自杀，这是艺术家拒绝迎合他们认为是低级趣味艺术的表现。艺术家开始寻求这样的赞助人：他应当无条件地接受天才所给予他的一切。但是，这样的人罕见。艺术家开始寻求比较谦恭的中产阶级，他们愿意为了友谊而不是作为收藏家买艺术家的画。印象派在医师和律师中发现的一些朋友便是这类赞助人的例子。

在这种新型的赞助人中，值得注意的是像丢列(Duret)，沃拉尔(Vollard)这样的画商，丢列常常把自己的声誉赌押在一个年轻的艺术家身上(或新运动上)，他们甚至提供年金，以便让艺术家继续创作。

二十世纪，艺术家对于因赞助不足而有碍艺术运动开展的抱怨，导致了官方的和非官方的各界人士极力的赞助，这促成了当代艺术的浪潮。

⑥事见《新约使徒行传》第六章至第七章，司提反是初期教会的七执事之一。基督徒中的第一位殉教圣徒，他被犹太教徒用乱石击毙。纪念日为12月26日。

⑦抹大拉的玛丽亚，原为一罪恶浪荡的女子。圣经说她"拿着盛香膏的玉瓶，站在耶稣背后，挨着他的脚哭，眼泪湿了耶稣的脚，就用自己的头发擦干，又用嘴连连亲他的脚，把香膏抹上。"她因此得救，后被奉为圣徒。事见《路加福音》第八章第37—50节。

⑧神秘剧，中世纪盛行于欧洲的剧种，题材都取自基督教的教旨或教史，意在向不识字的民众宣教。演神秘剧大都在寺院附近，由僧侣用拉丁语演出，后来演变为用各种语言由普通人扮演，滑稽卑猥的成分亦随之增多，由此1548年在法国遭禁。

⑨印刷术为中国的四大发明之一。创始年代有争议(可见罗继祖《枫窗胜语》等书)，但不会迟于晚唐。现存的最早的雕版书籍是发现于敦煌石窟的金刚经、唐韵和切韵。印刷术传到欧洲可能是通过阿拉伯人之手。但欧洲人在十六世纪还不知道它的来源。如培根(Francis Bacon)在《新工具》(Novum Organum)中就说印刷术、火药和指南针，"这三种发明古人都不知道；它们的起源虽然是在近期，但却不为人所知，默默无闻"。印刷术、火药、指南针在文艺复兴中产生了巨大的力量和影响，以致培根说没有一个帝国，没有一个赫赫有名的教派能与之比美。恩格斯在1840年曾赋诗赞

美："你是启蒙者，/你是崇高的天神，/现在应该得到赞扬和荣誉，/不朽的神，/你为赞扬和光荣而高兴吧！/而大自然仿佛是通过你表明，/它还蕴藏着多么神奇的力量"（《咏印刷术的发明》，见《马克思恩格斯全集》第 41 卷第 42—44 页）。

⑩在欧洲发现的最早的雕版印刷样品是一张较小的圣克里斯托弗的画像，边上有两行经文，印于 1423 年。

⑪木版画中的木纹木版画（或译木面木版，板目木版）和木口木版画（Wood—engraving）、橡胶版画（Linocut）以及薯印版画（Potato cut）都属于凸版版画。木版画最早出现在中国，存世有唐代咸通九年（公元 868 年）刻印的金刚般若经扉叶佛像，木纹木版画和木口木板画不同，它约始于十四世纪末（另一说十五世纪初），而木口木版画则到十八世纪才由英国画家比威克（Thomas Bewick，1701—1780）发明。它们的最大不同在使用的木板，木纹多取纵断面较松软的部分，可在画面上保留木质肌理，木口则取坚硬树木的横断面。

⑫木刻版书，是一种早期的带插图的宗教书籍，文字与图刻在同一块版上。起源的确切年代为十五世纪六十年代，可能源于威登等人的影响。此类书较早的例子有《启示录第一篇》（Apocalypse 1，1451—2）、《耶稣预示集》（Biblia Pauperum，1465）、《雅歌》（Song of Songs，1466）及《临终试炼图录》（Ars Moriendi，1466）

⑬拉丁文为 Ars Moriendi，字义为"临终的艺术"（the Art of Dying）。指教士探视死者时所持的中世纪经文。十四五世纪时借着木刻版图书的形式，普及于一般民众。书中以一系列的版画描述天使与魔鬼对凡人的命运之争。当临死时的挣扎过去后，灵魂由他的口中逸出，而被列队的天使之一接去。这类木刻板画最有名者，是本书所举的例子。

⑭据《梦溪笔谈》，约公元 1041 年到 1048 年间毕升发明活字印刷术。古腾贝格（Johannes Gutenberg，1398—1468）大约 1450 年在德国美因兹城的一个印刷品店中使用了活动字母，这种印刷品有教皇的《赦罪书信》和《圣经》（1454 年）。李约瑟评价古腾贝格说："直到今天，没有人认为古腾贝格曾看到过中国的印刷书籍，可是不能排除他听到人们谈论过这件事的可能性。不过，这种发明是一种再发明，而不是很有独创性的发明"（《中国科学技术史》第一卷第 554 页，科学出版社，1975 年版）。

⑮推刀，又称雕线刀（graver），在金属板或硬质木板上雕琢精细线条的刀具，雕凹线技法中常用之。

⑯凹版印刷法主要方式有线（铜版）雕法（Line or copper engraving），直接刻线法（Dry—Point），蚀刻法（Etching），包括防蚀剂蚀刻法（Solf—ground Etching），点刻法和蜡笔痕防蚀法（Stipple and Crayon engraving），美柔汀法或磨刻凹版法（Mezzotint），细点蚀刻法（Aquatint）等。

⑰"人间太平颂"，见《新约·路加福音》第二章第 13—14 节，是耶稣诞生之夜众天使在天上合唱的赞美歌中的词语。其首句为：

Glória in excélsis Deo，et in terra pax hominibus bonae voluntátis。（天主受享荣福于高天，善心人受享太平于下地）

至今教堂举行大礼弥撒盛典时，仍唱此歌。

第十五章

①赎罪券（indulgence），或译赎罪符。源出拉丁文 indulgentia，意为仁慈或宽免，后被引申为免除赋税或债务等。一个人对自己的罪恶忏悔，教会便可免除他由罪而

得的暂罚（包括现世的和炼狱中的）。十四世纪后，这类免罪方式渐渐变成以出售赎罪券的方式进行。

②路德（1483—1546），宗教改革者，新教路德宗的创始人。1517年教皇莱奥十世（Leo X）为完成圣彼得教堂的修建筹款，派出许多专职人员去散发赎罪券。路德被一个叫特茨尔（John Tetzel）的派出人员所激怒，发表抨击赎罪券的《九十五条论纲》，点燃十六世纪德国宗教改革的导火线。

③出自英国戏剧家、莎士比亚好友本·琼生（Ban Jonson）向1623年莎剧第一对开本的献诗，它常为后人引用，道出了文艺复兴时期的一种价值观。

④原文为："*Il sole no si move*。"（*The Literary Works of Leonardo Da Vinci*，*Volume* Ⅱ，*p*. 121，*edited Jean Paul Richter*，*Phaidon*，1970）

⑤哥白尼阐明地动说的《天体运行论》在他去世的那年发表，时间是1543年。伽利略1632年发表《关于两种世界体系的对话》支持地动说，次年遭到罗马教廷圣职部判罪管制。但最早提出地动说的是古希腊天文学家阿里斯塔恰斯（Aristarch -us，前三世纪），恩格斯说："阿里斯塔恰斯早在公元前270年就已经提出哥白尼的地球和太阳的理论了"（《自然辩证法》，第168页，人民出版社，1971年）。

⑥见《仲夏夜之梦》第一幕第二场，斯纳格扮狮子，波顿扮皮拉摩斯（Pyra－mus），斯诺特扮提斯柏（Thisbe）的父亲；他们演的戏取材古罗马诗人奥维德的《变形记》。

⑦亚里士多德说："任何职业、工技或学课，凡可影响一个自由人的身体、灵魂或心理，使之降格而不复适合于善德的操修者，都属'卑陋'；所以那些有害于人们身体的工艺或技术；以及一切受人雇佣、赚取金钱、劳悴并堕坏意志的活计，我们就称为'卑陋的'行当"。（《政治学》，第408页，吴寿彭译，商务印书馆，1983年）

⑧自由学科，古典文化时代最流行的学科分类是一般学科与自由学科之分，尽管这种分类法主要以其拉丁语 artes blugares 或 sordidae 和 artes liberales 为中世纪人们所知。它起源于在教育理论和社会理论中所表现出的古希腊城邦的贵族精神。这种理论把适合于自由的或生来就自由的公民活动与仅适合于异邦人或农奴的智力职业区分开来。公元二世纪盖伦（Galen）对这一区别所作的阐述在古典文化时代最为完整（Pratrepticus 14）。一个世纪以前，塞内加将这一区别与可以追溯到斯多噶派哲学家波塞多尼奥斯（Poseidonius）的另一种分类法相结合，把学科分为教育性学科和娱乐性学科（Epistolae，88，21）。后来，自由学科又渐渐被称作 encyclic，意思是指包括了一个受教育的人必须涉猎的全部东西的综合性的范围。这一分类法和美的艺术这一概念形成之前的所有分类法一样，"art"一词的含义和现在所谈的美学中的"艺术"的含义相当不同，也和与它接近的保留在学院术语中的诸如"学科等级"（arts degree）的含义不同。希腊语 techne 这一概念和拉丁语 ares 的概念包括了对于理论和实践的科学，以及工艺这些知识的追求。哲学一直被认为是最高的学科（art），而自由学科与一般学科之分，表明了古希腊人对脑力活动的偏爱和对挣钱劳动的轻视。这种偏爱以这样或那样的形式从中世纪一直延续到文艺复兴。

亚里士多德把音乐归入了自由学科，但却有个限制性条件：一个天生自由的公民不应成为一个专职表演能手（希腊人通常以表演的观点而不是以鉴赏的观点看待我们所谓的美的艺术）。不知怎么，他对把绘画基本知识列入公民的教育课程则感到

疑惑。盖伦曾提到在各种学科中修辞学、几何学、算术和天文学是自由学科。他也把音乐与声学的理论包括进去，但是排除了它的实践(这一区别在中世纪一直很盛行)。对于绘画和雕塑他犹疑不决，他说："如果人们愿意，人们也可以将它看作自由学科。"在中世纪，这一古典传统被系统化了。最早系统阐述这一传统的是卡佩拉(Martianus Capella，公元五世纪)所写的诗体手册[《萨蒂里贡，或仙女菲洛几亚和神使墨丘利的结合和论七项自由学科九卷》(Satyricon or De Nuptiis Philologiae et Mercurii et de septem Artibus liberalibus libri novem)]。它将自由学科划分为两组，一组包括三个学科，一组包括四个学科。这一分类法被波提修斯(Boethius)采纳，他将研究物质实在的科学(算术、天文、几何、音乐)称为 quadrivium(四艺)，而把文法、修辞、逻辑这几门学科称为 trivium(三艺)。这种七项自由学科的系统在卡西奥多拉斯(Cassiodorus)的百科全书(Institutiones divinarum et saecularium litterarum)第二卷中作过详尽的阐述。

在中世纪的体系中，"音乐"指的是作为比例的音乐数学理论，而不包括后来在"美的艺术"中给予承认的任何音乐活动。古代所轻视的实践活动还包括绘画、雕塑、建筑这些学科，与此对照，在神学中区别了对值得称赞(praiseworthy)的事物的追求和对值得尊敬(honourable)的事物的追求，理论知识与思考都被看作是不朽的。阿奎那(St. Thomas Aquinas)在对亚里士多德《灵魂论》(De Anima)一文的评论中曾对此作过经典而系统的论述，他说："每种科学都是有益的，不仅有益而且值得尊敬。然而，要注意到这一点，一门科学胜于另一门……在有益的事物中，有一些是值得称赞的，即它们对于一个目的是有用的；另一些是值得尊敬的，即它们本身就是有用的……思辨的科学不但有益而且是值得尊敬的，而实践的科学则只是值得称赞的。"

莱奥纳尔多在他的《画论》(Trattato della Pittura)中反对了这种对造型艺术轻视的中世纪观点，这为文艺复兴时期展开的社会斗争——这一斗争将造型艺术从它体力性技巧的低下地位提高到精神的自由发挥的显贵地位——提供了理论根据。这一地位的取得是由于强调了绘画的智力性和科学性，就它为以后的世纪所传授的对艺术理论的理性与智力的偏好这点而言，它与浪漫主义和当代的观点都没有什么关系。

在卡佩拉的手册中，自由学科被人格化为拿着各种属像(attributes)的妇女，并且被那些学科的大师所伴随(如西塞罗与修辞学科)，整个中世纪常常这样来图解它们。在沙特尔主教堂(十二世纪)的西面门廊上，几何学由毕达哥拉斯伴随。在十四世纪的艺术作品中可以找到这一完整的体系，例如安德烈·达·费伦塞(Andrea Da Firenze)在佛罗伦萨圣玛利亚·诺维拉的西班牙小教堂中的壁画，或皮耶特罗·德·巴托里(Pietro de Bartoli)的《道德与科学的诗》(Canto delle Virtù e delle Scienze)的插图写本等等。

在意大利文艺复兴中，这一传统依然继续着，但已被很自由地处理了。有时候，例如在里米尼(Rimini)的马拉提斯蒂亚诺庙(Tempio Malatestiano)，各种学科(Arts)与缪斯一起出现；在别处，这一范围扩大了，例如波拉尤洛所建的西斯图斯四世(Sixtus IV)的陵墓(约1490年)，表现了十种学科(Arts)。平托里琪奥(Pintoricchio)在博尔贾宅第(Appartamento Borgia，约1495年)中让一大群不知名的追随者拥簇在他的七位占最高地位的学科周围。拉斐尔在

署名室(Stanza della Segnatura)中描绘的诗歌、哲学、神学的追随者(约1510年)正是受了这一传统的影响。巴洛克时期的自由学科的形式曾由里帕(Cesare Ripa)编纂在他的拟人化图象的手册中。

⑨莱奥纳尔多在《比较论》中说:"如果你说建立在观察基础上的这些真正的科学,因为它们不靠手工就不能达到目的而必须被归为机械的一类,那么我要说所有通过文人之手完成的艺术都处在同样的情况,因为它们都属于书写的一类,而书写正是绘画的一个分支。"(Cf. Literary Sources of Art History, p. 171, ed E. G. Holt, Princeton Univ. Press, 1947)

⑩对于莱奥纳尔多创作的有始无终,瓦萨里认为应该作如下的猜测:"由于他生来胸怀壮阔,不免有些好高骛远,正是这种精益求精、永无止境的脾气才构成真正的障碍;也就是彼特拉克所谓的'工作因热望而停顿不前'(《爱的胜利》第三章)。"见瓦萨里《达·芬奇轶事》,吴兴华译,《世界文学》,1964年第2期。

⑪博尔贾(约1475——1507),意大利红衣主教、政治家、军事家、教皇亚历山大六世(Alexander VI)之子。

⑫这种神秘的效果,英国批评家佩特(W. Pater)在他的《文艺复兴史》(The Renaissance, 1873)的一段描写最为著名:"她比身边的岩石更古老;像女妖一样,她曾死去多次,探得茔墓的秘密……"(*She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave*……)。

⑬出自法国作家贝洛(Charles Perrault, 1628—1703)著名的童话集《鹅妈妈的故事》(Contes de ma mère l'Oye),写一位公主中了魔法,睡了百年,终于被一位王子用吻唤醒的故事。

⑭渐隐法,或译晕涂,来自意大利语fumo(烟雾)。指在色域之间的圆润而又微妙的过渡,即巴尔迪努奇所谓的"像烟雾一样溶于空气之中"。这种把过于精确和粗糙的外形线变柔和的能力作为十五世纪(quattrocento)画家的特点,按照瓦萨里的说法,是掌握了绘画完美手法的辨认标志,而这种完美手法是被莱奥纳尔多和乔尔乔内所展示的。

⑮在这幅画的壁板上有意大利文签名Bighordi,这是画家的原名。Ghirlandaio来自他父亲的绰号"花环"(他父亲擅长制作花环式首饰)。

⑯莱奥纳尔多画的是发生在1440年佛罗伦萨人战胜米兰人的《安加利之战》(Battle of Arghiari),鲁本斯有局部的摹本;米开朗琪罗画的是1364年佛罗伦萨人战胜比萨人的《卡布那之战》(Battle of Cascina)。

⑰康狄维(A. Condivi)在《米开朗琪罗传》(Vila di Michelangelo Buonarroti)中说他一天骑马在山中游逛,看见威临全景的山头,忽发奇思,想把整个山头雕成巨像;使远处的航海者也能见到。

⑱一说为住了八个月。(Cf. R. Salvini, The Hidden Michelangelo, p. 64, Phaidon, 1978)

⑲米开朗琪罗在1506年五月二日给桑加洛(Sangallo)的信中透露出布拉曼特要暗害他的消息:"这还不是使我离开的唯一的原因;还有别的原因,我不愿写出来;此刻只须说我想如果我留在罗马,那么建造起的将是我的坟墓而不是教皇的坟墓。这就是我突然离开的原因。"(同上书,第64页)

⑳亨利·莫尔说:"我认为,由于教皇使米开朗琪罗为西斯庭礼拜堂作画,这个世界获益非浅:米开朗琪罗在一天之内用

一幅画——实际上和素描一样——完成了他可能孕育了一年的雕刻构思，这样我们就从他那获得了两三千种雕刻构思……如果他没有为西斯庭礼拜堂作画，那情形就会两样。”(The Listener，1974. 1. 24)

㉑米开朗琪罗在第十五首十四行诗中写道：最伟大的艺术家认为每一块大理石都具有潜在的义蕴，但只有师法心源的手，才能洞彻其中的形象(*Non ha l' ottimo artista alcun concetto/Ch' un marmo solo in se non circonscriva/Col suo soverchio, e solo a quello arriva/La man, che ubbidisce all' intelletto*)。这种把雕刻视为从大理石中解放出形象的观念和新柏拉图主义的人体是束缚灵魂的监狱的看法有关。米开朗琪罗曾引用彼特拉克的诗道：La morte è 'l fin d' una prigione scura(死亡结束了黑暗的监狱)。(Charles de Tolany, Michelangelo，田中英道日译本，第203页，岩波书店，1978年)

㉒米开朗琪罗在79岁时写的一首十四行诗中说：我把艺术当作偶像和君主的那种热烈幻想，现在我知道它含有多大的错误……绘画和雕刻都已不能安慰我的灵魂，灵魂转向了神明之爱，那爱在十字架上向我们张着手臂(*Onde l' affettüosa fantasia/Che l' arte mi fece idol e monaraca/Conosco or ben com' era d' error carca/*………，……………………………/*Né pinger né scolpir fie più che quieti/l' anima, volta a quell' amor divino/c' aperse, a prender noi, 'n croce le braccia*)。米开朗琪罗在《最后的审判》中画下了这样的形象：门徒巴多罗买(Bartholomew)手提人皮(他被剥皮殉难)，但人皮上的那张脸不是巴多罗买而是米开朗琪罗本人，艺术家在这样一张残忍而又讥讽的自画像(它隐藏得很巧妙，直到现代才被发现)上表示对自己罪恶的忏悔。(Cf. Janson, History of Art, p. 428)

㉓见1548年5月2日致列纳多(Lio—nardo)的信(Cf. F. Hartt, Michelangelo, p. 64, Harry N. Abrams, Inc, N. Y.)。注意：不是77岁，是73岁。

㉔十五世纪，阿尔贝蒂把艺术家的创作描述为“第二个上帝”(Second God)的活动，十六世纪阿雷提诺(P. Aretino，1492—1556)首次用“神人”(persona divina)称呼米开朗琪罗。这是第一次把“神”(divino)的属性赋予米开朗琪罗等艺术家。瓦萨里对米开朗琪罗诞生的描绘也出于同样的观念，说他像上帝之子的诞生一样。艺术家被尊之为“神”的详细讨论可参见 E. Kris, O. Kurz, Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist, Chap. Ⅱ, “Deus are tifex—divino artista”。

㉕圣伯尔纳(1090—1153)，即明谷的伯尔纳(Bernard de Clairvaux)，纪念日为8月20日。法国贵族出身，基督教神学家，明谷隐修院创始人，第二次十字军东征(1147)的鼓吹者。据说他正在写歌颂圣母的《关于所罗门之歌的布道词》(Homilies on the Song of Solomon)时，圣母向他显现，并用奶水滋润他的嘴唇，给予了他超然的雄辩力。

㉖拉斐尔的画取材于波利齐亚诺(Angelo Poliziano，1454—1494)的《比武篇》(Giostra)。

㉗拉斐尔1514年致巴里达萨利·加蒂利奥(Baltazar Castiglione)伯爵的信中说：“为了创造一个美丽的女性形象，我要观察许多美丽的妇女，但由于她们的缺乏，我要按照涌现在我头脑中的理想去创造”(“*Per dipingere vna bella mi bisognerebbe vedere piu belle, ma pre essere carestia di belle donne, io mi seruo di vna certa Idea, che mi viene in mente*。” *Cf. Literary Sources of Art History*, *p.* 322)。这段话影响很大，被许多人援引。例如温克尔

曼的《关于在绘画和雕刻中摹仿希腊作品的一些意见》(Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, 1755),瓦肯罗德(W. Wackenroder,1773—1798)的《一位热爱艺术的修道士的衷情倾诉》(Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders, 1797)和丹纳的《艺术哲学》。拉斐尔的观念显然来自古典时代,试比较下述两段:

西塞罗在描述宙克斯西画海伦的故事时说:"他不相信在一个人体里所有的部分看起来都美,自然不会在一个单一的种类里创造出任何完美的事物来"(*Nequeenim-putavit omnia, quae quaereret ad venustatem, uno in corpore se reperire posse, ideo quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus natura expoliuit.*)。(*Cf. Literary Sources of Art History*, *p.* 321)。

苏格拉底问画家帕拉修斯(Parrhasius,前五世纪后期,和宙克西斯同为爱奥尼西派的代表):"如果你想画一个理想美的典型而又很难看到一个完美无瑕的人时,你是否从许多模特儿当中把最美的部分选择出来,使你的形象显得完美呢?"帕拉修斯回答说:"我们正是这样做的……。"(Xenophon, Memorabilia Ⅲ, Cf. R. Brilliant, Arts of the Ancient Greeks, p. 167, McGraw—Hill Book Company)进一步研究者可参阅贡布里希的《意大利文艺复兴时期绘画中的理想和类型》(Ideal and Type in Italian Renaissance Painting),收在《老大师的新光辉》(New Light on Old Masters, Phaidon, 1986)

㉘本博(1470—1547),文艺复兴时期意大利诗人、学者,当过红衣主教。他写的墓志铭的拉丁原文如下:Ille est hic Raphael; timuit quo sospite vinci/ Rerum magna parens, et moriente mori(这条原文系贡布里希教授函告)。

第十六章

①根据《主题和象征词典》所示,本图中的乐器叫 Lira da braccio(J. Hall, Dictionary of Subjects and Symbols, Harper and Row, 1979 p. 218)。Lira da braccio,译为臂提里拉,即古小提琴,和雷贝克(Rebec)同为小提琴的祖先。是十三到十六世纪西方宗教音乐中常用的弓弦乐器。"我们在文艺复兴的绘画中看到它一再地出现在天使的手里;传给我们的那样一些样本展示了作品的罕见之美,在这种关系上,拉斐尔在梵蒂冈画的帕那索斯山的湿壁画具有特别的意义,他拒绝了所有传统的表现,让阿波罗演奏当代的弓弦乐器。Lira da braccio 代替了古典文化时代的抱琴(lyre,注,据说抱琴是阿波罗传到人间的。荷马史诗中称 Phorminx)。"(Karl Geiringer: Musical Instruments, Their History in Western Culture from the Stone Age to the Present Day, G. Allen & Unwin Ltd., London, 1945, p. 117)

②圣彼得的钥匙见《马太福音》第十六章第19节:"我要把天国的钥匙给你(彼得)。凡你在地上所捆绑的,在天上也要捆绑。凡你在地上所释放的,在天上也要释放。"

③圣凯瑟琳(? —307)或译加大利纳,生于亚里山大里亚。由于坚持基督教信仰,在马克西米利安命令下和异教哲学家辩论,她使他们个个折服,结果被放在轮下受刑,据说当轮子转动时,她的枷锁奇怪地断了,最后被斩首,车轮匠奉她为保护圣徒,她手中的棕榈叶象征着战胜死亡。据说她还看到了一个幻觉,在幻觉中作了基督的新娘(参见本书第十九章)。因此她有时被表现为拿着一本书,书上写有题铭:"Ecce me Christo sponsam tradidi""我把自己作为

一个新娘奉献于基督)。她也是教育的保护圣徒,因此常表现为被数学仪器,地球仪、书本等学术的象征物围着的样子。

④圣阿波洛尼娅(公元 249 年去世),基督教圣徒,因不肯祭典异教神而殉教。据说她在受火刑前被拔掉牙齿,因此她通常被表现为拿着钳子,夹着牙齿的样子,被奉为治牙医生的保护圣徒。

⑤哲罗姆(拉丁文名为 Hieronymus,约 342—420),圣经学家。他根据《圣经》拉丁文旧译本编订成新译本(其中一部分由其重译),名为通俗拉丁文本圣经。十六世纪特兰托公会议定为天主教的法定本。

⑥对这幅画的解释众说纷纭,著名的美术史论家克拉克曾说:人们不知道,甚至永远也不会知道它画的是什么,因为乔尔乔内时代的人也仅仅知道它是"一个士兵和一个吉卜赛女人"(K. Clark, Civilisation, p. 115)。在 1976 年,克拉又克接受了温德(Edgar Wind)的观点,他说:我现在坦白地接受温德的观点,在《暴风雨》(Tempesta)中,那个男人代表 fortitudo(刚毅),而女人代表 caritas(仁爱),他们被 fortuna(命运)连在一起,而 fortuna 在古意大利语中意为暴风雨(Landscape into Art, p. 115, Happer and Row, 1979)。这里,克拉克的记忆可能有误。温德的观点见其著作《乔尔乔内的〈暴风雨〉(Giorgione's Tempesta. With Comments on Giorgione's Poetic Allegories. Oxford, Clarendon Press, 1969)。此书未见,但据劳埃德—琼斯(Hugh LloydJones)写的回忆性传略,温德的观点大致如下:喂奶的吉普赛女人代表仁爱(Charity),士兵代表命运(Fortune),两根断柱代表刚毅(Fortitude);这一切都在暴风雨的景色里,意为 Fortuna(双层含义:命运和暴风雨)。(Cf. Hugh Llyd — Jones, "A Biographical Memoir", in The Eloquence of Symbols by E. Wind, ed. Jaynie Anderson, Oxford, Clarendon Press, 1985)不过,威特科夫尔认为,威尼斯贵族和人文主义者米基耶尔(M. Michiel)在乔尔乔内死后不久写的那条简短评论(即"作于画布上的小风景,表现的是暴风雨的天气及其一个吉普赛女人和士兵")是理解作品的直接的证据(Cf. R. Wittkower, "Giorgione and Arcady", in Idea anc Image, Thames and Hudson, 1978, p. 164)。威特科夫尔应是温德的老朋友,但没有迹象表明他后来也接受了温德的观点。

⑦贡布里希认为,意大利人通过古典文献那张率先出现的网来看待美术,从十五世纪就开始了,到了十六世纪已成为习惯。例如贺拉斯的"诗如画"(Ut pictura poesis)就为美术提供了词汇和标准,使人们想到田园诗,正是在这个结构之内,乔尔乔内画出了他的田园画。

⑧圣弗朗西斯(1182—1226),生于意大利阿西西(Assisi),弗朗西斯会(或译方济各会)创始人,规定修士自称"小兄弟",麻衣赤足,宣讲"清贫福音"。据说,他在祈祷时曾看到一个幻象,两个像六翼天使的人,伸展双臂紧拢双腿像个十字形。当他注视幻象时,基督的伤痕标记就出现在他身上了。

⑨在十五和十六世纪之间,供养人肖像中的现实成分增加,预示着肖像画作为一个独立类型(genre)的兴起。但这最后的发展,和在视觉艺术中宗教意义逐渐的消失,也导致了供养人肖像实质上的消亡,它的最后的例子是鲁本斯的伊尔底丰索祭坛画(Ildefonso altarpiece)。

⑩科雷乔的名字来源于他出生的一个小城。

⑪在莱奥纳尔多的影响下,他发展出一种柔和的绘画性(painterly)风格,十八世纪的艺评家对他的画风赞为"Mor—

bidezza"(意语，柔和)或"科雷乔的科雷乔风"(Correggiosity of Correggio)这种风格影响了十八世纪的法国。

⑫这里说的是科雷乔的第二种特色，这种特色来自曼泰尼亚。以仰角透视法来画天花板和教堂圆顶画，它所造成的错觉效果蕴酿了巴洛克时期的错觉主义(illu－sionism)。

⑬据说有个教士不客气地形容他的翱翔的天使像"一团糟的青蛙腿"。

⑭《新约·约翰福音》第一章第29节说："约翰看见耶稣来到他那里，就说看哪，神的羔羊，除去世人罪孽的。"据此，羔羊也成了施洗约翰的标志，在有的画里，羔羊还带着题铭"Ecce Agnus Dei"(看哪神的羔羊)。在较早的同一题材的画里，羔羊带有十字形光圈。

第十七章

①沃尔格穆特(1434—1519)，德国画家、木版插图画家，丢勒的老师，曾替十五世纪两本最有名的书《宝库》(Schatzbehal-ter，1491)和雪德(Schedel)的《世界年表》(Weltchronik，1491—1493)作过木版画插图。

②流动工匠，英文为Journeyman，源于法文Journée，"一日"之意。指学徒期虽已结束，但仍无法在同业公会中担任画师，他必须要在各个不同的画师门下工作，按日计酬。由于经常穿梭于不同的地方，因此，在A地与B地之间的作品往往难以分辨。许多画家在他们的"游学时期"(Wander-jahre)便常过着这种生活，也有人终生脱离不掉这种流动工匠的处境。

③破旧的建筑物象征着犹太教规。由于救世主(Redeemer)的诞生，犹太教规被废弃了。

④引自丢勒1506年2月7日自威尼斯给皮尔克海默尔(Willibald Pirckheimer)的信。(Cf. Literary Sources of Art History，p. 294，ed. E. G. Holt，Princeton Univ. Press，1947)

⑤引自The Travel Diary on the Trip to the Netherlands(参见上书，第298页)。

⑥即桑德拉特(Joachim von Sandrart，1606—1688)，撰有《建筑、雕塑和绘画的艺术学院》(Teutsche Academie，der，Edlen Bau-，Bild-，und Mahlereyküuste，1675)其中谈到马蒂亚斯·格吕内瓦尔德，他把阿沙芬堡的马西斯跟格吕恩(Hans Balung Grün)混为一谈了。

⑦有没有莎士比亚其人，是长期争论的课题之一，有所谓的培根派，马洛派，牛津伯爵派等等。1963年德·文郡地方的一位校长还宣称，莎剧的真正作者是本·琼生和弗朗西斯·培根，而莎士比亚不过是一个被琼生掐死了的无知的乡下佬。

⑧耶稣受难期，大斋节的最后两个星期。所谓大斋节(Lent)，是从圣灰礼仪(Ash Wednesday，或译大斋首日)开始，至复活节(Easter Vigil)前夕止。耶稣受难期的第一天是苦难主日(Passion Sunday)，接下去的一个星期日是圣枝主日(Palm Sunday)；从圣枝主日开始的一个星期称为圣周(Holy Week)；圣周的最后三天(Holy Thursday，Good Friday，Easter Vigil)统称为"逾越节"(Passover)，是最隆重的三天。在大斋节期间，教士们守斋克苦，以纪念耶稣受难。

⑨忧患的人，语出《旧约·以赛亚书》第五十三章第3节。是说基督为"耶和华受难的仆人"。

⑩阿恩海姆(Rudolf Arnheim)曾引证贡布里希的这一说法。另外他还指出了这幅画色彩的象征意义。他说圣母的衣服、羔羊、圣经、基督的腰布以及十字架上部的刻

辞，都用白色，象征了贞节、牺牲、启示、纯洁和王权。它们不但在构图上起统一作用，而且以一种普遍的意义传给我们的眼睛。(Art and Visual Perception, p. 89, University of California Press, 1974)

⑪事见《马太福音》第二章第13—15节："有主的使者向约瑟梦中显现，说，起来，带着小孩子同他母亲，逃往埃及，住在那里，等我吩咐你。因为希律必寻找小孩子要除灭他。约瑟就起来，夜间带着小孩子和他母亲往埃及去。住在那里，直到希律死了。这是要应验主借先知所说的话，说，'我从埃及召出我的儿子来'。"

⑫贡布里希在他研究风景画的著名论文《文艺复兴的艺术理论和风景画的兴起》(The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape)中说："我相信把自然之美作为一种艺术灵感的观念……至少是非常简单的，以致到了危险的地步。也许它还颠倒了人类发现自然美的过程。如果一个景色使我们想起了所看到的画，我们就说它如画……。依次来看，对于画家来说，除了和他已经学过的语汇(vocabulary)相似的东西外，没有一样东西能成为一个"母题"。……对于这个真理没有坚定的认识就不能理解风景画的起源。例如，如果帕蒂尼尔(Patinier)真地在他的画中画了与狄南(Dinant)景色相似的风景，如果彼得·布吕格尔真地发现了阿尔卑斯山给人以灵感，那是因为他们的艺术传统已经为那陡峭而独立的山岩提供了视觉符号，使这些形体有可能从自然中分离出来并得到欣赏的缘故。"

《牛津艺术指南》载有"风景画"条目，根据内容疑为贡布里希所作(他是该词典撰写者之一)，现移译如下：

"风景画"一词，源自荷兰画家的术语，十六世纪后期开始使用，指绘画中描绘的自然景色。当然，风景画的成分和自然特征是早期历史画、神话画、纪念性画、名人轶事画以及其它画类所附加的附件(accessories)。在埃及、拜占庭和罗马风时代的欧洲僧侣艺术的风格中，作为表现一幅画主题的环境而被引入的风景成分，一般说来是非常程式化的，人们用标准的规范的程式来表示山岭、河流、树木等等，在希腊时期的绘画里，河流和其它的自然特征是以某个特定的神的形象来作象征性的表现，或画上鱼、鸟等等来间接表示。但是把风景作为一幅画的基本主题、为风景而风景，这在艺术家和他们的赞助人学会去看风景以前是不可能的。那是缓慢而又逐步地发生的。似乎直到近代，人们观察自然还是把它看成单个物体的集合，而不是把树木、河流、山岭、路径、岩石和森林看成片片景色。人们把自然看成是"景色"(scence)的能力大部分是艺术家发展起来的，是他们努力获得的图画技巧和技能使这种能力具体化，并传播给了观众。透视的缓慢形成不仅因其是一种困难的技术，也因是一种观察方法的表达。因此，与其说是对自然所作的那种自然主义的临摹，倒不如说是习惯的公式是风景画的起点。艺术家或业余画家坐下来面对题材作画，而这题材正是以漫长的演变为前提的。在这个演变中，描绘自然景色的语汇的成型是和把自然看作是景色的能力的获得同时发生的。

在希腊化和罗马艺术中，风景从未从图解和装饰作用的双重束缚中解放出来。和亚历山大艺术相联系的是田园诗以及森林神滑稽短歌剧的舞台道具。从庞贝留下来的风景画中可以看到很强的田园诗的成分。但是风景画在康帕尼亚艺术中有了较主要的位置，并且在罗马时代首次作为一种艺术出现，当时，自然景色很为人们喜爱，并由于它自身价值而为人们所用。不管

罗马人是不是风景画的先驱者，他们的诗歌、书信集、演讲、以及他们为乡间别墅所选择的地方都说明了他们对乡村的极大爱好。因此，在普林尼记录下的传说里有一些是属于这方面的：一个意大利画家[他的名字有好几个，叫塔迪乌斯[(Spurius Tadius)，卢迪乌斯(Ludius)，或者叫斯塔迪乌斯(Studius)]"传入了一种最吸引人的壁画，上面画有乡间宅第和有圆柱的门廊，还有风景庭园、墓地、森林、山峦、鱼塘、水渠、河流、海岸、以及任何人可以想望的东西，与之一起的还有人物的各种速写，有的在散步，有的乘船在水上航行，有的骑驴或坐马车走向乡间宅第；还有的在捕鱼、猎取野禽、野兽，甚至还有的在采摘葡萄"。就是在这一叙述中，风景也是和田园类型(Genre)紧密联系在一起的。但是从庞贝和其它地方遗留下来的画中，我们看到风景常常是主要的兴趣所在，并形成了基本的主题：自然被描绘成一个统一的景色，而且由于它自身的缘故为人们所爱。

另一方面，在中国，风景画的发展则是和一种对自然力几乎是神秘的敬拜密切关联。甚至在佛教传入中国以前，"山水"题材就受到了论述艺术的中国作家的注意，而宋代画家的崇高[风格]的作品似乎已经体现了禅宗的崇尚独处和退隐的心境。通过派生于中国的日本绘画，特别是通过十八世纪后期和十九世纪初期流行的浮世绘(Ukiyo—e)，远东的风景画传统也冲击了欧洲绘画的发展。

风景画作为一种独立的类型直到十六世纪才在欧洲出现。它的形成是由于种种力量的推动。在意大利文艺复兴时期，莱奥纳尔多曾经宣传并具体体现了画家关于艺术的新概念。对他来说艺术家不仅仅是个图解者，而且像诗人一样，是世界的创造者。虽然莱奥纳尔多没有留下风景画，但他的笔记写满了关于这种艺术的观察所得。同时，当时对古典文化感兴趣的人文主义者为富有诗意的田园图解培养了公众，那种图解在威尼斯的绘画中，通过乔尔乔内的作品风行一时。对威特鲁威的再次研究使人想到了画有林荫路风景的湿壁画，例如普鲁兹(Peruzzi)和韦罗内塞(Paolo Veronese)的作品。所有这些都为奇妙的佛兰德斯画的风景背景(具有精致细节的)培养了一种新的感受性。在威尼斯，人们争相收藏这种作品，并且要求多画背景少画故事，这促使了似乎包括像帕蒂尼尔那样的一些佛兰德斯画家去画巨大的、富有幻想的全景，作为各种宗教故事的环境，如《逃亡埃及》(Flight into Egypt)。正是在十六世纪早期的这种欧洲气氛中，最早的"纯"风景画产生于意大利和佛兰德斯之间的多瑙河地区。阿尔特多夫尔的功绩在于打破了一幅画必须讲述一个故事的传统。不论是在慕尼黑的油画中，还是在蚀刻画和水彩画中，他都靠风景自身就使风景画成为人们乐于接受的题材。

在这一曲折的发展过程中最后的一次推力可能来自于宗教改革运动对宗教绘画的普遍打击。佛兰德斯画家们发现教会不再雇佣他们，自然地想起了他们的"专长"——这种专长使他们扬名全欧，并且在十六世纪后半期，从安特卫普出口的画中有很大一部分必定是纯粹的风景画。用诺加特(Edward Norgate)的话说，为查尔斯一世(Charles Ⅰ)买的画是"所有的画种中最纯洁的，连狄维尔(Divill)本人也不会责备说是偶像崇拜"。这些风景画在我们看来很难说是自然主义的。上面充满了奇异的母题，按照一种相当刻板的公式排列着：棕色的前景、绿色的中间地带和一个巨大的蓝色全景背景[三色调(three tone)规则——译注]。芒普尔(Momper)家族在这个世纪

初提供给"收藏家的小陈列室"有不少这种画的样品。在这一创作潮流中，只有老布吕格尔的作品以它的力量和独创性独树一帜。

在十六世纪后期，一批以康宁克斯鲁(Coninxloo)为首的新教难民在巴列丁奈特(Palatinate)的弗兰肯塔尔(Frankenthal)建立了一个最早的艺术家聚居地，专门画林地景色。在意大利，北方风景艺术家继续作为专科画家而有好的销路；例如，佛兰德斯人布里尔(Paul Bril)在西斯图五世(Sixtus V)治下的罗马靠画弦月窗上的风景谋生。正是以这种装饰风景画为基础在十六世纪末的罗马形成了理想化风景(Ideal landscape)的传统。这有很大一部分要归功于卡拉奇的明朗的弦月窗风景画和埃尔塞莫尔(Elsheimer，他和弗兰肯塔尔圈子有联系)的小室悬挂绘画(cabinet pictures)。埃尔塞莫尔早逝，但他所植下的根却为另一位来自北方的画家克劳德·洛兰所发展——他经久不懈地表现了田园风情和罗马康帕尼亚平原的怀乡恋旧的哀愁。普森以相似的路子在他的神话题材中创造了崇高而简朴的英雄化风景(Heroic landscape)。

意大利的这种向理想化和英雄化的发展常被用来同产生于尼德兰那些获得自由的地区的趋向于现实主义的风景画的发展相对比。确实，大约1615年起，荷兰人就开始喜欢一种冷静的现实主义类型的风景画——一种新的趣味——而凡尔德(Esaias van der Velde)和格因(Jan van Goyen)则是这种趣味的最早的探索者。但是他们所选择的那些简单母题——一条村路、一排树木、一个渡口——并不应使我们忽视荷兰艺术总是跟南方保持着风格上的接触。这不仅适用于荷兰的那些很明显是意大利式的风景画家如派那克尔(Pynacker)，艾塞林(Asselyn)，或勃克姆(Berchem)，它也适用于那些发现并美化了荷兰的平原、沙丘和林地之美的大师们：成熟的凡·格因，雷伊斯达尔(Salomon Van Ruisdael)，雷斯达尔(Jacob van Ruisdael)，康尼克(Koninck)，库普(Cuyp)和霍贝玛(Hobbema)。是这些画家们最先认识到仅是一个景象——一个出于自然而不是出于画家自己构思出来的场景——就可以成为一个值得伟大画家发挥最高才能去画的题材。弗美尔的《德尔弗特的景色》(View of Delft)是一个简单的视觉记录，可能是由于借助了描像器(Camera Lucida)的机械帮助而得以完成，然而它已令人惊叹地转变成了一首光和色的诗。

至此，风景画的各种不同的方式都已创立，即理想化的(ideal)、英雄化的(heroic)、田园的(Pastoral)和自然主义的(naturalistic)。十八世纪欧洲的绘画对所有这一切加以自由地吸收。罗可可的艺术趣味有助于田园情调的复兴，法国的瓦托和英国的盖恩斯巴勒的作品表明了这一点。但是，这个世纪的主要成就很可能是趣味和情调的接受力的不断增长，而这使人们把克劳德的宏伟和富有魅力的理想视象投射到英国的乡村，这既包括依据天然法则而建造的风景庭园，也包括"如画的"景色的新趣味以及"如画的"审美哲学。威尔逊(Richard Wilson)最早提出克劳德的绘画语言能够用于卡德尔·伊德里斯山(Cader Idris)那样的题材，而随着时间的推移，经过像吉尔丁(Girtin)和早年的特纳那样的水彩画家，这种语言不久就失去了它的外国腔调。最后，康斯特布尔从"如画的"和"田园的"润饰性的传统语汇中走出来，转而在雷伊斯达尔和霍贝玛中寻找一种表现视觉真理的语言源泉。

康斯特布尔毫不妥协的艺术对法国浪漫主义画家的冲击常为人们所描述。他的方法和新的观察激励了巴比松画派(Barbi-

zon School)，他们中间的柯罗复活了田园风情。当然，富有诗意的风景画同时也没有失去它的追随者。在德国，它为浪漫主义画家弗里德里希所培育，而在英国，年迈的特纳甚至更进一步地走进了光和色的梦幻之乡。特纳探索过的大气影响的种种可能性，这在莫奈的画中也留下了印记，也许莫奈的这些发现是受了荷兰画家琼坎(Jongkind)影响。正是莫奈的印象主义最终在艺术家的题材谱系中把风景画提到了最高地位，因为在风景画中一切非图画的，"文字性的"因素都可被排除在外，画家完全服从于视觉印象。这样的风景画也是后印象主义者如塞尚、凡·高和修拉等人选择的领域。但是，当现代艺术回避现实时，只有追随卢梭的业余画家们还在有意忠实地记录特定的景象。

二十世纪，超现实主义发现了梦境风景画的魅力和恐怖，像契里柯(Chirico)和唐居伊(Yves Yanguy)这样的艺术家在风景画中开拓了新的天地。在另一方面，各种抽象的线条或者半抽象的作品[它们始于塞尚，经由立体主义者，导致了像格里斯(Juan Gris)、德朗(Derain)、毕西埃(Bissiére)和希钦斯(Ivon Hitchens)等人的各种不同的风格]都有一个共同的趋向就是把风景当作静物来处理，并且为了创造色彩和形式的各种结构，把自然景色作为原材料使用。

⑬上帝造就众天使后，其中最大的叫吕西斐(Lucifer，光明之意或译明亮之星，即撒旦)的天使竟扇动其他天使与上帝对抗，于是上帝将这群反叛天使打入地狱，使之变为魔鬼。

第十八章

①手法主义，自从十七世纪在文学艺术批评中提出了这个术语以来，它已混杂了历史的和批评的内涵。它的第一层的历史含义通常是指一个风格时期(用于意大利艺术，主要是罗马)，约在1530——1590年，就此而言它有时被认为是盛期文艺复兴的古典主义的一种衰落。也有人看成是古典主义的反动，是连接盛期文艺复兴和巴洛克的桥梁。还有人认为它作为一种确定的风格完全在它自身。它的第二层的历史含义则被用于任何一个风格时期，这个时期被认为和它以前的某个时期有类似的特征。沃尔夫林把它作为一个历史阶段具体地引入了他的连续风格的抽象进化的格式之中，把它看成是对拉斐尔所达到的那种完美的"巅峰"的一种衰落。二十世纪初人们开始不满沃尔夫林的把手法主义看成仅仅是在文艺复兴和巴洛克之间的桥梁的说法，德沃夏克(Dvorak)开始提出手法主义是欧洲的艺术运动，它在埃尔·格列柯手里达到了顶峰，反映了德国表现主义精神的审美狂乱和精神紧张，也被看作是手法主义的主要特征。约1925年，一些德国批评家又提出手法主义作为一种运动是对文艺复兴古典主义的反动．并且显示出了永恒的哥特精神。

在英语中，牛津词典把手法主义定义为对于一种特殊的手法(manner)的"过分或不自然的嗜好"。直到二十世纪三十年代中期为止，很多英国历史学家是用这个术语来指文艺复兴后期，并把米开朗琪罗晚期的作品和除了威尼斯之外的意大利艺术看成是"衰落"。约1935年很多英国艺术史学家才用这个术语来指大约1525——1600年的欧洲艺术，并把它的紧张和夸张解释为是由于宗教改革，劫掠罗马(the Sack of Rome，1527)，教会的危机(它导致了特兰托公会议，1545——65)，反宗教改革运动和宗教战争等事件引起的普遍病态

的反映，从1960年以来，英国较新的学派认为把这个术语限制在瓦萨里和他同代人在十六世纪后期的艺术实践，不包括蓬托尔莫(Pontormo，1494——1557)、帕尔米贾尼诺和米开朗琪罗从劳伦佐图书馆(Laurentian Library)时起的反古典的作品。他们的论点基于这样一个事实，即在大约1550年以前没有人有意识地背离拉斐尔的观念和米开朗琪罗早期的观念。像祖卡罗(Zuccaro，1543——1609)、洛马佐(Lomazzo，1538——1600)那样的理论家都活动在十六世纪晚期，他们把瓦萨里看作分水岭，并把他的"maniera"解释为"Stylishess"(时样)，而不是"style"(风格)。

像法国文学中的maniére一样，从十三到十五世纪意大利语的maniera既用于一般的人类行为也用于艺术，和英语中的style的不太受限制的用法类似，例如我们有时所说的has style"(有风格)。在瓦萨里和他同代人的语言中maniera是指艺术品的令人惬意的性质，类似于"优雅"，而bel la maniera(美好的手法)或la maniera moderna(现代手法)都意味着时代的最高的艺术表现，例如拉斐尔的圣米迦勒(St Michael)、米开朗琪罗的男青年人体(Ignudo)等。这样，理想美、典雅、有教养的姿态、矫饰、机敏等性质比忠实于自然的地位要高。

1662年尚布雷(Fréart de Chambray)使用"maniériste"一词来滥施于包括阿尔皮诺(Arpino，1568——1640)和兰弗兰科(Lanfranco，1582——1647)在内的一群画家。1672年贝洛里在卡拉奇传中使用了"maniera"。1792年兰齐(L、Lanzi)也使用了"manierismo"一词。作为风格的术语，具有历史的和批评的含义的手法主义始于兰齐。开始，它带有炫技和反复无常的意思，经过布克哈特和沃尔夫林之后，它的含义才不带批评的偏见。十八世纪末手法主义曾在浪温派手里有过一段短暂的复活。二十世纪超现实主义者们又发现了他们和手法主义有某些类似之处。1956年，在阿姆斯特丹举办的画展"欧洲手法主义的胜利"(The Triumph of European Mannerism)，标志着手法主义美术已受到了更高的尊重。

②莱奥纳尔多的原话为："*Tristo èquel discepolo che non avàza il suo maestro*"(*The Literary works of Leo nardo da Vinci*, *ed. J. P. Richter*, *Phaidon*, *third edition* 1970, *vol. I.*, *P.* 308)。

③古典的艺术(classic art)，我们所谓的古典或古典艺术一般是指希腊和罗马的艺术。这个词原来用于文学，用于视觉艺术不会早于十七世纪，当时普遍地认为(至少是学院派)古代艺术已经为所有未来的成就立下了标准。从那以后，这个词就经历了两次意义上的变化。首先，"古典"是任何时代的最佳典范。沃尔夫林在论意大利盛期文艺复兴时以"Classic Art"(古典的艺术)作为书名就是这个意思。历史学家也以类似的观点来说明中国艺术中的"古典传统"(Classical tradition)，或像民族学家法格(William Fagg)对芳人(Fang)雕塑所描述的，它们"是非洲艺术所能做出的宁静美的古典例证"。其次，当我们说"古典的"希腊艺术时，我们指的是公元前五世纪的艺术。由于我们把有机生长的观念应用到了古代艺术，所以，古风时期(archaic period)被认为是公元前五世纪艺术"开花"期(flowering)之前的萌芽期，而希腊化时期是"衰微期"(decay)。

古希腊艺术为未来的成就立下了标准的观念被温克尔曼奉为圭臬，并且被跟随他的新古典主义批评家作了进一步论证。温克尔曼在《关于在绘画和雕刻中摹仿古希腊作品的一些意见》中写道："运用古典

模特儿是我们走向无与伦比的唯一方式，的确，如果我们能做到的话。”这种以尊崇希腊古物为正宗的观念其意是说：当再现自然时，应该摒除每一件转瞬即逝的和微不足道的事物，以便达到一种建立在自然基础上的形式化的理想，在描绘自然时将自然美化，使摹品的价值不低于自然本身。再用温克尔曼的话说，即是：“对于那些知道并研究希腊作品的人来说，他们的杰作不仅显示了自然的最伟大的美，而且还有更多的东西；换言之，某种理想的自然美，就像过去的柏拉图的诠释者所教导我们的一样，只存在于理智之中。”

“古典主义”这个术语还流行着第二种性质不同的意义，与“浪漫主义”形成对立。这种对立可以追溯到德国史雷格尔(Friedrich von Schlegel)的《雅典娜季刊》(Das Athenaeum，1798)，他把古典主义看作是以有限形式涵容无限的理念和情感的一种尝试。“古典主义”的含义常随着与之对立的浪漫主义观念而改变。在十九世纪这种对立几乎包括了从“保守的”与“革新的”，到“受制于贫瘠的规则”与“独创性的创作”之间的任何一种对立。在二十世纪，“古典的”已经趋向于指明晰性、逻辑性、以及恪守关于形式和自觉性技巧的公认准则，甚至包括各种对称和比例的类型，这与个人情感和非逻辑的灵感形成了对照。

④随想曲，原文 caprice，意为幻想，这里可能是借用音乐术语，但也可能暗指美术中的随想画(意大利语，Capriccio，英语，caprice)，即随自己心意所作的画。例如戈雅的蚀刻组画《随想画》(Los Caprichos)，但它也常用来称呼带有幻想性的半地志性题材的画和想象景色画(Veduta)，例如马娄(Marlow)的《威尼斯大运河的伦敦圣保罗教堂》。

⑤创意曲(inventions)，是一种自由对位式的短曲，根据一个动机即兴发展而成。但这里也可能语涉双关，指艺术创作中的“发明”(关于发明，见本书第二十三章注⑪)。

⑥这里提到的两位学者，其一是卢吉(Luigi)，他建议制作维纳斯和丘比特。其二是加伯里埃洛(Gabriello)，他建议制作海神的妻子安菲特里特(Amphitrite)和儿子特里同(Triton)。(Cf. Memoirs of Benvenuto Cellini, p. 277, London, Everryman’s Library，1923)

⑦见上书第 278 页。

⑧丹纳在《艺术哲学》中大段大段地引用了切利尼的《自传》，并且评论道：“历史上就有这样一个人，我们有他亲自写的回忆录，文笔非常朴素，所以特别发人深省；而且比一部论文更能表达当时人的感受、思想与生活方式，使你们觉得历史如在目前。暴烈的脾气，冒险的生活，自发而卓越的天才，方面很多而很危险的才干，凡是促成意大利文艺复兴，一面危害社会一面产生艺术的要素，可以说被本韦努托·切利尼概括尽了。”(傅雷译本，第 119—120 页，人民文学版)

⑨曲出莎士比亚的《哈姆雷特》，原文为：*Though this be madness, get there’s method in’t*。(*The Tragedy of Hamlet, Act* Ⅱ. *Sc.* Ⅱ, *works of shakespeare vol XI. p.* 254, *New York The University society Publishers* 1881)。

⑩意为染匠之子。

⑪据说圣马可在里阿托岛(威尼斯市中心)海岸遇风暴船被搁浅，他濒临绝境向天祈祷。他似乎听到天使的召唤：愿你平安，马可！你和威尼斯共存。后来就在那些岛屿上兴建了水上之城威尼斯，圣马可也成了威尼斯的保护圣徒，其标志为狮子，威尼斯的城徽是一头狮子拿着一本《马可福音》。

⑫圣乔治，传说中的勇敢圣徒，出生在小亚细亚的卡帕多西亚(Cappadocia)，约在公元三世纪末去世。后来欧洲的几个城市(包括威尼斯)把他奉为保护圣徒。龙在初期基督教中是恶的象征。圣乔治用矛将龙杀死，由于他的忠诚赢得了卡帕多西亚，那个地方则被拟人化为一个少女。后来，把这个故事和希腊传说珀耳修斯(Perseus)救公主的故事混在一起，这大概始于《圣传》(Golden Legend)。

韩德尔逊(Joseph L. Henderson)在《古代神话和现代人》(Ancient myths and modern man)一文中解释这个题材时说：当人的自我变强的时候，就需要英雄的象征，这个英雄救少女的神话或梦提供了一种anima，"不幸的少女"象征了anima[容恩术语，每人身上都有男性和女性的要素，容恩称之为anima(男性身上的女性意向)，Cf. Jung, "Approaching the unconscious", in Man and his Symbols, p. 31]，即哥德说的"the Eternal Feminine"(永恒的女性)。(Cf. Man and his Symbols, p. 123)。

⑬出自瓦萨里的《名人传》。Cf. Giorgio Vasari, The Lives of the Painters, Sculptors and Architects, Volume Four, p. 23, Everyman's Library, 1927.

⑭被画者为霍尔滕西奥·费利克斯·帕拉维奇诺修士，学者、诗人，活跃于菲力普三世宫廷，曾写过几首十四行诗赞美格列柯。

⑮新教与天主教、正教并称为基督教的三大主要教派。在中国常以"基督教"指新教。在西方也称"抗罗宗"或"抗议宗"，语词源自德文Protestanten(抗议者)，最初指1529年在德意志帝国议会中对恢复天主教特权之决议案提出抗议的新教诸侯和城市代表，后衍生为新教各宗派的共同称谓。新教主张因信称义、因信得救、全体信徒都是教士、《圣徒》具有压倒一切的权威。主要的早期教派是路德教派(Lutherans)、加尔文教派(Calvinists)、茨温利教派(Zwinglianists)，以及兼备天主教和新教两种教派要素的英国国教会等等。

⑯埃拉斯穆斯(约1469—1536)，或译伊拉斯莫。文艺复兴时期尼德兰著名的人文主义者，生于鹿特丹。在莫尔启发下，写成著名的讽刺作品《愚人颂》[Encomium Moriae(Lans stultitiae), 1509]

莫尔(1478—1535)，文艺复兴时期英国空想共产主义者。因拒绝承认英国国王为英国国教最高首领被判处死刑。他的代表作是《乌托邦》(Utopia 1516)。

佛兰德斯画家和诗人曼德尔(Carel van Mander, 1548—1606)在他的《荷兰与佛兰德斯的绘画》(Dutch and Flemish Painters, 1604)一书中较详细地描写了埃拉斯穆斯把荷尔拜因推荐给莫尔的事。(Cf. Terisio Pignatti, Painting: Through the Eighteeth Century, p. 167, Abacus Press, 1974)。

⑰锡德尼(1554—1586)，英国诗人、学者。著有重要文学批评著作《诗辩》(Apologie for poetrie, 1595)。他的十四行组诗《爱星者和星星》(Astrophel and Stella)开了英国十四行组诗的先河。他还写有一部牧歌传奇《阿卡迪亚》(The Arcadia, 1590)其中穿插许多抒情短诗和田园牧歌，最著名的是《牧人们的神灵》。

⑱法语Drôleries，英语作Drollery，指一种哑剧性的诙谐画，由英国作家艾维林(John Evelyn, 1620—1706)提出，这个术语常用以指中世纪写本页边上的怪诞、可笑或喜剧的形象。贡布里希在《秩序感》里对其有过论述。

⑲风俗画，"genre"，法文，种类之意。美术史家用此词指描绘日常生活的绘画。

不过这个术语直到十八世纪才流行起来，那时的含义要比现在宽泛。狄德罗和瓦特尔（Wattelet）把它用于专门描绘一个种类（genre）例如花卉或动物题材的画家。按照狄德罗把画分为历史画和 genre 的看法，也许译成门类画更合适。当格鲁兹（Greuze）被法兰西学院作为一个风俗画家（Peintre du genre）来接受时（1769 年），风俗画也就被承认了。自从风景画、静物画等专名确定下来以后，风俗画的意义也渐渐确定。虽然在拉斯全笔下此词还有些飘忽，但在布克哈特的《尼德兰的风俗画》（Netherland Genre Painting，1874）中，它已经和我们今天使用的意义一样了。

⑳斯特科评价这幅画时说："我们知道布吕格尔年轻时就死了。在维也纳收藏的这位年老画家的著名素描，严格地说来很难被认为是一幅他的自画像。然而，布吕格尔在这里画的一定是他自己，虽然这幅奇妙素描的内容已经被作了各种方式的解说，我还是不怀疑它基本上是一幅精神的自画像。在同样的意义上，丢勒的《忧郁第一境界》（Melencolia I）多少也是一幅精神的自画像。画家右边的这位"鉴赏家"看着他将要往没有被标示出来的画板或画布上落笔时，很难说是一幅彻底的漫画。他是 Elck（佛兰德斯语，意为每个人，有贬义，指贪婪的人，他们总是在寻找，可是又什么也不知道）。他不知道他看见的东西——从他脸上惘然的表情来看这是非常明显的；他不知道他看见的东西是否有价值——从他在钱袋里乱摸狐疑不决的样子来看也是这样；他蒙昧，把握不住自身，并且当他要作出决定选择趣味时，他手脚不稳，正像他面临着道义必需要作出决定时手脚也将不稳一样"。（Wolfgang Stechow，Bruegel，pp. 46—47，Harry N. Abrams，In c. ，N. Y. ）

㉑布吕格尔被称为："农民布吕格尔"（Peasant Bruegel），并非指他本人是农民，其实他受过高等教育，与人文主义学者相交甚笃，并受到红衣主教格兰维拉（Granvella）的赞助。

第十九章

①巴洛克，原文 Baroque，出处不明，但可能来源于十三世纪谢莱斯伍德（Shyreswood）的威廉（William）收集的帮助记忆的六音步诗。有些作者，例如维弗斯（Vives）、埃拉斯穆斯，蒙田（Montaigne）、圣西门（Saint－Simon）都用这个词来责难中世纪晚期的那种强词夺理的炫弄，直到十九世纪还和"妄诞的"，"怪异的"是同义语。后来用作"不规则"之义是出于臆测，认为它源于葡萄牙语 barrocol（一种不规则的珍珠），这得到了似信非信的支持。它在美术史上被赋予新义是出于布克哈特和沃尔夫林。后者以此为题写了《文艺复兴和巴洛克》（Renaissance und Barock，1888）。在英语中，它的流行义有三种：1. 指艺术史、文学史上的一个风格时期，在艺术史上指从十六世纪后期到十八世纪，在手法主义和罗可可之间；在文学史上指 1580--1680 年，即文艺复兴衰落到启蒙时代兴起之间；在音乐中所指的时间不严格，有时和美术，也有时和文学所指的时间相同。2. 批一个时期，即十七世纪，这个世纪被一种特殊的风格所弥漫，巴洛克时代包括巴洛克文学艺术，也包括巴洛克政治、巴洛克科学等。3. 作为一个普通的词，具有"任性"、"浮华"、"过渡紧张"等义。

②这里说的批评家是瓦萨里，他用"哥特式"来描述建筑的堕落，见瓦萨里写的《名人传》的序言，建筑部分，第三章（Le Vite，Introduzione，Dell' architectura，Capitolo Ⅲ）。据贡布里希考证，瓦萨里的观念是

从威特鲁威的《建筑十书》(De architectura)对当时流行的装饰风格的抨击的那段文字中派生出来的,并非出自对建筑物形态的观察。十八世纪时看法转变,1760年瓦伯顿(William Warburton)写道:"我们所有的古老的教堂被不加区分地叫作哥特式,那是错误的。它们有两类,一类建于萨克逊时代,而另一类建于诺曼底时代"(Pope's Moral Essays,1760)。瓦伯顿宣称哥特式体现了一种新原则;并且首先把哥特式教堂比成林中之树[几年之后,哥德在赞美哥特式建筑时就写下了这样的名言:"它们腾空而起,像一株崇高壮观、浓荫广复的上帝之树,千枝纷呈,万梢涌现,有着多如海中之沙般的树叶……"(Goethe on Art,p. 103, ed. Johe,Gage,Scolar Press,1980)]。他还为哥特式教堂拉来了一个对比的反衬——萨克逊人的建筑,他认为那是对"圣地希腊式"(Holy Land Grecian)建筑的拙劣模仿——这就是罗马风(Romanesque)一语的起源。(Cf. Norm and Form. pp. 83—85)

③贡布里希曾说:"十八世纪,当人们用哥特式和巴洛克式来描述败坏或怪异的趣味时,它们是可以互换的;逐渐地这两个指称非古典的术语开始分离,哥特式越来越用于表示还未成为古典的、未开化的东西,巴洛克则表示不再是古典的,堕落的。"他还指出贝洛里在他的《传记》中也像瓦萨里一样是根据威特鲁威的那段文字来抨击博罗米尼和瓜里尼(Guarini)的巴洛克建筑的。(Cf. Norm and Form,p. 84)

④顶楼(attic),在建筑物的主要檐口或额枋上的较低的楼层,通常装饰有窗户或壁柱。

术品里。这一说法首先用于哲学上的那些不属于任何一个公认的学派而又从不同学派中选取原则的人。在批评理论中,这一学说可追溯到古代的修辞学教师,并且琉善(Lucian)实际上把它用在了雕刻与绘画上。在瓦萨里赞扬拉斐尔选取了先辈艺术中最佳技巧之后,十六、十七世纪的文人学士也喜欢使用同样的方法来颂扬其他的艺术家。据说廷托雷托曾致力于把米开朗琪罗的素描与提香的色彩结合起来。

在十八世纪"折衷主义者"(Eclectics)已成了卡拉奇家族及其那些以他们的手法创作或者参加由他们在波洛尼亚创办的学院(Accademia degli Incamminati, 1589—1595)的画家的标签。他们中最有名的是多梅尼基诺(Domenichino),阿尔巴尼(Albani),雷尼和古尔奇诺(Guercino)。这一词语在使用时常会受到某些误解,因为它的意思是卡拉奇采用了折衷主义作为他们这一学派的基本原则。而现代研究证明了这是一种错误的假设。正像马洪(Denis Mahon)所说的:"这一家族的最伟大的成员,十七世纪绘画奠基人之一,安尼巴莱·卡拉奇无视艺术理论,(他远不是一位学术配方和综合体系的配制者。)在实践中,他是艺术史上众所周知的从不满足的实验主义者之一。"

⑥卡拉瓦乔遭受指责是因为批评家认为他违反了一条重要的古典原则:适合的原则(拉丁文为 decorum,与希腊语的 prepon 或 harmotton 相当)。这个原则代表了古典后期,特别是古罗马诗论和修辞学中所反映的审美观念。它结合了两种原理:艺术品中的不同部分相互之间应该和谐一

它装饰着技巧高超的花饰
对这一点，罗马能提供佳例
所有的睿智者都向罗马汇集
因此，如今从那些无人居住的洞室(grotte)
把这种美术的新光辉传播出去

这条资料不仅告诉了我们怪诞装饰的流行和罗马的洞室有关，而且从比较美术的角度看，它还是一项属于"读书历"(Belesenheit)研究范围的有用实例。(关于"读书历"，可参看我的文章《比较美术与美术比较》，载《新美术》1985年第4期)

④原文 virtuosi，意大利语，原指专家，艺术品收藏家或鉴赏家。皮查姆(Henry Peacham)在《完美的绅士》(The Compleat Gentleman，1634)用此词评论那些能辨别古典时期文物真伪的人。不过，在十七世纪中叶此词的常用义却是指对科学怀有兴趣的人，例如："一位皇家协会的 Virtuoso"。但它也指职业艺术家，例如1689年建立的艺术家协会(Society of Virtuosi)就是由"有教养的画家、雕刻家和建筑家组成"。现在在美术中常指有杰出的技术的艺术家(有时有言外意，指技术虽好，但创造力缺乏的艺术家)。

⑤唱经楼，原文为 gallery，基督教教堂建筑术语，指侧廊上的那层楼，也叫 tribune。上面放有风琴，也是唱诗班的地方。

⑥罗可可(Rococo)，源于法语 rocaille，原指用贝壳和石子制作的岩状装饰(rockwork)。巴洛克时期的意大利宫庭园就有这种装饰，法国路易十五时代更为盛行。罗可可的主要特征是使用C形涡卷形花纹和反曲线。罗可可这一术语也是伴随着古典派的谴责声出现的。十八世纪中叶温克尔曼在《关于在绘画和雕刻中摹仿希腊作品的一些意见》中也按照威特鲁威的标准批评了当时的时髦装饰。他说："自从威特鲁威抱怨地责备了装饰的堕落以来，在现代它甚至更加堕落了，在目前的装饰中，好的趣味……可以通过对寓意故事的更彻底的研究立刻使它纯洁起来，并获得真实和意义。我们的涡卷形和非常漂亮的贝壳装饰(时下的装饰没有它们就无法制作)，有时比威特鲁威所谴责的支撑着小城堡和小宫殿的壁烛架更不自然。"这样，温克尔曼就把 rocaille 挑选出来作为那种风格的特点。rococo 的出现，据说是在达维特(David)的画室里，他的一些激进弟子在批评某幅画不够质朴时就嘲笑说："Van Loo，Pompadour，rococo"(凡·卢，蓬巴杜，罗可可)。(Cf. Norm and Form，P. 85)。

第二十三章

①帕拉迪奥在1554年出版古建筑测绘图集，1570年出版代表作《建筑四书》(Il Quattro Libri dell'Architectura)，早期的古典主义对他的崇拜始于两度游学意大利的英国宫廷建筑师琼斯(Inigo Jones，1573—1652)。帕拉奥迪的影响从十八世纪一十年代一直持续到十八世纪末，主要体现在乡间宅第上。

②波普(1688—1744)，英国古典主义诗人，曾以十三年功夫译荷马史诗。作品有《田园诗集》、《批评论》等。

③克拉克认为：十九世纪的英国对欧洲的外观上有两大影响，一是英国式庭园，一是男子的服饰(Civilization，p. 271)。那时的英国庭园所反映出来的审美观，用波普的话说就是"凡园皆画"(试比较明代计成《园冶》中的"荆关之绘")。法国的吉拉丹也称赞英国风景庭园具有"诗心画眼"(The Poet's Feeling and the Painter's Eye)。这都表示出英国庭园趋向于风景画。

④肯特曾到意大利学画,受普森、洛兰、罗沙影响。他造的园具有一连串画面,穿过一面又一面,具有时空结合的意境,表达了他要在自然界中实现理想画面的艺术思想。他的名言是:"自然界憎恶直线"(Nature Abhors a Straight Line)。(参见童寯《中国园林对东西方的影响》,载《建筑师》第16期,建工出版社,1983年)

⑤昂纳(H. Honour)在他的名著《新古典主义》(Neo—classicism)中说把英国十八世纪的风景庭园看作是艺术家的图画的翻版是种误解,昂纳认为那些庭园和洛兰的风景画都是古典诗歌所曾描绘过的景象的展现。维特科夫尔的看法和贡布里希相近,并且认为洛兰是乔尔乔内的真正继承者;正是通过洛兰,乔尔乔内的精神在十八世纪英国的风景庭园(例如,斯托海德园地)中出人意外地被物化了(Cf. R. Wittkower, Idea and Image, Thames and Hudson, 1978, p. 173)。

⑥霍格思说:"我的画就是我的舞台,我画的男女就是我的演员,他们以某些动作动和姿势去表演一出哑剧。"(Cf. H. Thomas and D. L. Thomas, Living Biographies of Great Painters, p. 145, Blue Ribbon Books)

⑦约翰逊(1709—1784),英国诗人,批评界泰斗,曾编撰英文辞典,主编莎士比亚全集,著有诗人传,他影响了一代的文化趣味和风尚。1764年他和政治家伯克、小说家哥尔德斯密斯(O. Goldsmith)、画家雷诺兹、名演员加里克(D. Garrick, 1717—1779)成立了文学俱乐部,后来又有史学家吉本(E. Gibbon)、东方学家琼斯(W. Jones)加入。雷诺兹在谈到他时说:"这个人教会了我的头脑去公正地思索。他对诗,对人生,对我们周围一切事物的观察,我都应用到我们的艺术上,至于有多少,别人可以评骘。"约翰逊对雷诺兹的影响可以从下述两段话的对比中看出来:

约翰逊在《勒莎拉斯》(The History of Rasselas, Prince of Abyssinia, 1759)第十章中借伊莫拉克(Imlac)的嘴说:"诗人的职责所系不是个体,而是种类;他注意的是一般的性质与大概的面貌:他不对那郁金香花瓣上的纹理锱铢计较,也不对绿林深处那参差多变的光影细加描绘。他在为自然画像时,应展示那些突出而引人注目的特征,以在人们的头脑中唤起自然的原貌;他必须略去那些为有的人所注意而有的人所忽视的细微差异,把握住那些不论是粗心人还是细心人都看得清楚的特征。"(引自Critical Theory Since Plato, ed. H. Abams, Harcourt Brace Jovanovich, 1971, p. 328)

雷诺兹在《讲演集》也说:"他让那些第二流的画家相信,最能欺骗观众的画是最好的画。他让那些不入流的画家像花匠或贝壳收藏者那样去夸示其细微的差异,以在同一种类里辨析异同。至于他自己则像哲学家一样,用抽象的方式去认识自然,并在他的每一个形象中展示其种类的特征。"(Reynolds, Discourses on Art, ed. R. Wark, Yale University Press, 1981, P. 50)

⑧原文为Great Art,即高贵风格(Grand Manner,见本书第401页、404页),这是学院派,特别是雷诺兹在《讲演集》第二篇(1770)、第四篇(1771)中所鼓吹的历史画的最崇高的风格。他说:"意大利语的gusto grande(高尚趣味),法语的beau idéal(美的观念)和英语中的great style(伟大风格),genius and taste(天才和趣味)是同一事物的不同表达方式。"雷诺兹把这种光荣给予罗马、佛罗伦萨和波洛尼亚等画派,认为法国画家例如普森和勒布朗(Le Brun)"来自罗马画派"。他明确地认为威尼斯画派不具有这种特征,因为甚至在历史画中

“也有两种性质不同的风格……高贵的、辉煌的或装饰的”。这种区分像许多风格的范畴一样，可以追溯到古典的修辞学手册，那些手册区别了诸如高尚的(elevated)、优雅的(elegant)、朴素的(Plain)和有力的(forcible)风格之间的差别。把这样的一些范畴应用于绘画首先是在十七世纪的意大利；贝洛里在《多梅尼基诺传》(Life of Domenichino，1672)中从阿古奇(Agucchi)的论文中引用了一段，认为米开朗琪罗是lo stile grande(高贵风格)，他还在普森的笔记中添入了一篇论la maniera magnifica(壮丽风格)的文字，而这一提法已被布朗特(A. F. Blunt)教授证明是出自十七世纪的史学家，并且这一提法也为雷诺兹定下了基调。这点，在文学理论中为约翰逊博士所论证，高贵风格在绘画中要求把个别放在次要地位而强调一般性。渴望获得高贵风格的艺术家“抽象地认识自然，并在他的每一个形象中展示其类型的特征”。这种风格轻视粗俗或琐碎之物，它偏爱英雄的或贵族的而排斥低微的生活。所以高贵风格蔑视荷兰的静物画和乡村风俗画。参见本章注六。

在文学方面，高贵风格的代表是弥尔顿。安诺德(M. Arnold)称弥尔顿为第一流的高贵风格的大师。参见第十九章注十。

⑨根据学院理论，历史画(History Painting)是最高贵的艺术形式。“历史”一般是指古典历史、神话或基督教掌故。关于西方历史画更详细的中文资料请参见《西方历史画述要》(载1984年第一期《新美术》)。

⑩出自雷诺兹的最早传记《雷诺兹爵士的生活和时代》(Life and Times of Sir Joshua Reynolds, commenced by Charles Robert Leslie, continued and concluded by Tom Taylor，London，1865，P. 134)。此系贡布里希教授函告。

⑪发明(invention)，这个术语源于古典文化时代的修辞学的常备成分，那些成分昆提连(Quintlian)曾列举如下：invention(发明)，disposition(布局)，style(笔调)，memory(记忆)，delivery(陈述)。虚构和布局涉及到题材的选择和安排。invention一词在现代的意义中并没有独创或创造的含义，而是遵循那些被赞美的样板。从中世纪到文艺复兴此词含义未变。例如里布尔尼奥(Niccolo Liburnio)建议年轻的作家去学习往昔最优秀的作者——西塞罗、昆提连、贺拉斯——因为他们提供发明和表达(Le tre fontane. 1526)。达尼罗(Bernadino Daniello)在他的《诗学》，(La Poetica，1536)为诗人的“发明”或题材的选择与利用给出了规则。

这个词带着相同的意思和含义从诗学转到视觉艺术。在多尔赛(Lodovico Dolce)的《绘画对话集》(Diaiogo della Pittura，1557)中，inventione(发明)，disegno(设计)和colorito(色彩)的三个阶段大致相应于修辞学的古典文献中的invention(发明)，disposition(布局)和elocutio(表达)。然而在文艺复兴期间，当艺术家的状况开始发生变化并且成了尊严的学者和绅士而不再是体力劳动者的时候，当绘画和雕刻开始与诗歌并列作为自由的学科(Liberal Arts)的时候，艺术家开始宣布他们有权力和能力选择自己的题材，不必再听学者和赞助人的颐指气使。当伊莎贝拉·德埃斯特(Isabella d'Este)试图为贝利尼命题时，本博提醒她伟大的艺术家偏爱他们自己发明(invention)出来的作品。同样，切利尼断然拒绝了为他制作盐碟提建议的学者，当罗马诺(Giulio Romano)被请去为切利尼制作的宝石装饰搞设计时，他斯文地劝赞助人放心，切利尼会按照自己的发明制作。然而

不应该忽视的是，认为头脑中的想法胜于制作，有时就威胁了被中世纪的同业公会所确立的牢靠的手工技艺(craftsmanship)的标准。这种观念变化的结果能在文艺复兴时期很多伟大的艺术家的作品中看到。莱奥纳尔多常常满足于发明，而不屑于使之完成的制作；拉斐尔如此陶醉于他的构思，以致在他最后几年里，他总想把制作留给下手去做。艺术作为自由学科的新情况，以及对发明的强调导致了关于审美活动的理智论者的观念，它以后成了学院派的理想，并且回答了为什么肖像、静物画和风景画比历史画的评价要低这一原因，那就是它们几乎无需艺术家的智力。

⑫盖恩斯巴勒的这类画在当时被称为幻想画(Fancy picture)，那种画通常是乡村景色，画有农民，但他们举止很象是出自画室而非乡村。幻想画一词流行于十八世纪末，但含义并不确定。

⑬画的题目法文为 Le Benédicité，是天主教餐前经的首句，意为赞颂天主。

⑭十八世纪上半期人们大谈自然，虽然卢梭的与自然合一的神秘体验得诸瑞士的湖光山色，但他对自然的爱却是由于英国的如画庭园和几位沉郁诗人的作品的触动引发的(K. Clark Civilization，p. 271)。后来卢梭提出的"回到自然"的口号成了浪漫主义的一面旗帜。

第二十四章

①见莫里哀(Moliére)的《贵人迷》(Le bourgeois gentilhomme，1670)第二幕第四场。一个醉心成为贵族的资产者汝尔丹听到他的哲学教师告诉他一个人说的话就是散文，他大吃一惊："天啊！我说了四十多年散文，一点也不晓得；你把这教给我知道，我万分感激。"

②沃波尔(1717—179?)。英国小说家，著作极富，包括有关绘画和雕刻、版画的著作以及百科全书式的书信集。他大力提倡复兴中世纪文化，对哥特式建筑和哥特式故事深感兴趣，他据自己的恶梦，写成中篇小说《奥朗托堡》(The Castle of Oranto，1765)成为哥特式小说的首创者。

③钱伯斯曾任英国王室建筑师，年轻时两次到过中国，他在《中国建筑设计》(Designs of Chinese Building)中非常推崇中国造园艺术："自然是他们的图形，他们的目标是模仿自然的所有的不规则之美"。(Hugh Honour，Chinoiserie——The Vision of Cathay，P. 156，Harper and Row，1973)中国园林对英国影响很大，以致法国的勒鲁治(G. L. Le Rouge)造出"英华园庭"一语(Jardin Anglo—Chinois，1774)，从此英华园庭风靡一时。(参见童寯《造园史纲》，第27页，第61页，建工出版社，1983年)

④摄政时期的风格，指乔治四世(Gorge Ⅳ)任摄政王(1811—1820)期间的英国艺术的风格，但也用于他统治的时期(1820—1830)。虽然这是一个巨大变化的时期，但主要特点则是复兴古典形式。

⑤帝政风格，这个术语最初是指法国大革命后兴起于巴黎并传遍全欧的家具和室内装饰的风格。与英国的摄政风格相对应。它的起源主要应归功于建筑师佩西埃(Charles Percier，1764—1838)和方丹(Pierre-Fransois Fontaine，1762—1853)，他们装饰了首席执政官(First Consul)的房间，他们曾在《室内装饰集》(Recueil de décorations inrérieures，1801，1812)表述了这种很快就风靡开来的新风格。这种风格基本上是新古典主义的，但受考古学的影响，力图摹仿古代的家具和装饰母题。其中也有埃及的母题，那无疑跟拿破仑远征埃及有关。

⑥此术语源于柏拉图的"学园"(Academy)一词,十五世纪意大利人文学者借用它来形容他们的聚会。最早的艺术学院由莱奥纳尔多和贝尔托多(Bertoldo)创办(Academia Leonardi Vinci),由梅迪奇家族的洛伦佐赞助,贝尔托多负责梅迪奇花园内的雕像及雕塑学校,并给予了年轻的米开朗琪罗显著的帮助。第一所美术学院(Academy of Fine Arts)严格说来,是1563年瓦萨里在佛罗伦萨创办的,襄助人以科西莫大公(Grand Duke Cosimo)为主。其中以米开朗琪罗尤费心力,他运用个人声望,致力于将美的艺术(fine arts)从工艺的领域中提升至与自由学科达于同等地位的程度。意大利其他地区尚有许多此种学院,其中以1598年建于波洛尼亚,与卡拉奇关系密切者为最著名,艺术家在贵族及鉴赏家赞助下,聚在一起画裸体写生,逐渐形成私下研讨的学会形式。1634年利塞留(Richelieu)创建法兰西学院,在勒布朗担任院长时势力达到全盛。该学院的特征有二:一是以成员的绘画形式来界定严密的等级制度,居于首位的是历史画家,其次为肖像画家、风景画家及风俗画家;其二为独占公开展览的特权。后来该学院与一所公立学校结合,变成日后成立于十七、十八世纪的学院模式。英国1768年成立皇家美术学院(Royal Academy),首任院长为雷诺兹。美国1805年在费城成立第一所学院,是由私立的皮尔博物馆发展而成。国立设计院(National Academy of Design)是1826年在莫尔斯(Morse)的努力下创办的。

⑦展览会:只要艺术家的社会地位在人们中间还是一个工匠的地位,那么他的制品(wares)只能展出在宗教集市上和宗教节日里,特别是在基督圣体节的集会游行时。甚至在文艺复兴时期艺术家的状况有了改变以后,只要教会和贵族的赞助人的身分仍然确保不变,那么就几乎没有或根本没有展览作品的诱因。十七世纪时期,在罗马举行了一年一度的展览会,较有名的是圣约瑟节在万神殿举行的和守护圣徒节(8月29日)在圣乔瓦尼·台克莱特教堂(the church of S. Giovanni Decollate)的修道院举行的展览会。但是,这些展览与其说是为艺术家提供展览之机,倒不如说是为了显耀圣徒而设,并且十七世纪在万神殿上展出作品的两个艺术家,一个是外国人委托斯克斯,另一个是著名的具有天资的反传统的罗莎。

官方资助的展览会始于1667年法国的沙龙。这些展览会每二年在罗浮宫举行一次,展出三个星期。一方面他们帮助柯尔培尔(Colbert)的政策使大众熟悉反对意大利流行式样的本国画家的作品,另一方面,他们通过受限制的学院的成员和在创作上加强对学院的束缚来帮助国家控制大众的趣味。沙龙的展览目录也被编印发行,到了那个世纪的中期,批评理论也风行起来,这在狄德罗和后来的波德莱尔的著名沙龙评论中达到了顶点。

其它的国家也慢慢地跟上法国的先导,在意大利,威尼斯几乎也是每年在圣罗克教堂(church of S. Roch)外举行一次展览会,现在保存在伦敦国立美术馆的卡那莱托(Canaletto)的作品展示了那一场景。在英国的年度展览会,开始于1760年的艺术协会(Society of Arts)。有时,个别的艺术家也开放画室展示他们的近作。例如:罗马画家贝纳弗尔(Marco Benefial, 1684—1764)在1703年就是这样做的,格鲁兹在美术院拒绝承认他是一位"历史画家"后,从1770年后举办画展。不管是个别艺术家的还是在官方机构以外活动的有组织的艺术家这种独立的画展,在十九世纪当学院派的官方艺术与实验的或创造的艺术之间的鸿沟

变宽时，日益显得重要起来。1855年库尔贝不满意世界博览会对待他的作品的态度，就自费建立了一个现实主义展馆(Pavillon du Réalisme)展出了他的五十幅画，包括两幅被拒绝的作品。从那时起，至少在鉴赏家中，独立的展览与官方的沙龙在趣味上进行了抗争。

1883年，对狭窄的沙龙评审团的怨声导致拿破仑三世建立一个“落选者沙龙”(Salon des Refusés)，但是由马内的“奥林匹亚”(Olympia)引起的社会反感造成了这一计划的破产。直到1884年，一批画家，包括领先的印象主义者们组成了独立沙龙(Salon des Indépendants)，它组织的几次展览没有评审团，以后的二十年以来，“先锋派”最有意义的作品展出在这些年度展览会上。野兽派也创办了秋季沙龙(Salon d' Antomne)，随后，在二十世纪，大多数新的运动和艺术家团体组织了一些时期或长或短的展览会。1895年威尼斯两年一度美术展(the Venice Bienniale)创办，这是官方资助的比较开明的展览会，在这个国际展览会上展出了来自世界各地的作品。巴西的圣保罗和其它城市也仿效了这个样板。

巴黎画商沃拉尔(Vollard)和卡恩威勒(Kahnweiler)在十九世纪九十年代开创了组织商业性展览会的先导，在整个二十世纪中，这种商业性艺术画廊在促进艺术大众与一些新露头角的或很少为人所知的艺术家的联系中，起到了无可估价的作用，而这些新艺术家的作品在官方的收藏品中本无一席之地。当代社会的一些青年艺术家也常常依靠商业性画廊开办的一些展览会，使作品打入市场，为可能获得的公众所理解。尽管商业画廊必须如期偿付管理费和经商赢利，但由这些画廊举办的展览会已成为一种普通大众与艺术界风行的活动保持接触的最重要的手段。(译自《牛津艺术指南》)

⑧伯克(1729—1797)，英国政治家、散文家，也是著名的美学家，撰有《关于崇高和优美的哲学探讨》(Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful，1757)。他曾和约翰逊和雷诺兹等人成立“文学俱乐部”(1764年)，因此他也被看作约翰逊文人集团中的一员。

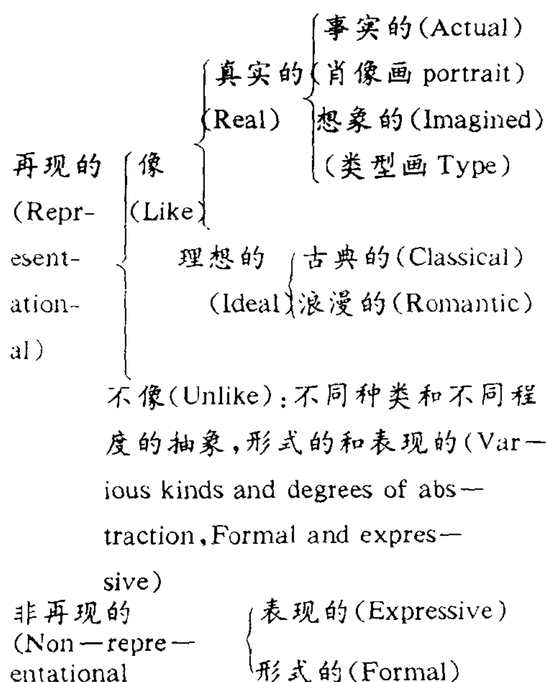
⑨马隆(1741—1812)英国文学批评家、莎士比亚学者。

⑩米拉波(1749—1791)十八世纪法国资产阶级革命时期斐扬派领袖之一，1789年曾以第三等级代表身分参加三级会议，他猛烈攻击封建专制制度，但拥护君主立宪政体。1790年背叛革命。1791年病死。

⑪浪漫主义：在视觉艺术中浪漫主义较易察觉而难以定义。它体现在艺术家对题材的选择以及对题材的态度上。它反映了某个时代的感情的普遍趋向，并且它可以那样地横越艺术形式的自发技巧的发展乃至成了障碍。它作为趣味史的一个重要部分无处不在，但作为艺术史的一个部分则朦胧不定。然而在更多的重要艺术家为使浪漫精神合法化的努力之中，他们发展的技巧，对于十九世纪的艺术风格起到了深远的审美上的影响。

在当代的用法中，“浪漫的”这个术语可以用于整个艺术史上的艺术品或运动；但这个术语本身在艺术批评的语言中出现是在十八世纪，并逐步地发展出了它的各种含义。到了十九世纪末，它几乎成了一个滥用的术语，而且自1850年以后已不是视觉艺术中主流的一部分了。这个词源于中世纪的传奇，也就是说源于拉丁语所虚构的故事和传说，因此它表示出对中古骑士精神的范式的摹仿，是想象的，理想的。在十八世纪后期的艺术中，作为古典主义的对立物，浪漫主义受到了最普遍的注意；这

一点也许是认识它的特点的最简单的方式，但要记住在对世界艺术的风格的广泛分析之中，古典的与浪漫的都与“理想”而不是与“真实”有关，并且它们两者都是自然主义类型的绘画和雕刻。这可列表如下：



这里显示了古典主义和浪漫主义都是理想型的，是选择的，是可能的或普通的事物的“提升”，是周围事物的重组。正是因为古典的和浪漫的艺术的这种紧密关系，它们提供了如此有趣的明显的对比点和比较点。它们都是经过选择的，而非日常生活的翻版。它们都接受高贵、宏伟、贞洁和优越性这些概念。然而古典主义似乎是调适人与社会以及人与有条理的社会环境的模式之间的一种可能实现的理想，而浪漫主义面对的则是不可企及的，超越社会和人类所能适应的界限。一种可能实现的社会的古典主义的观点成了政治的；而浪漫主义的观点则是诗歌的。古典主义的英雄在默然之中高贵地承受那不可驾驭和不可战胜的命运，否则他就不是一个英雄。而浪漫主义的英雄则自怜地反对敌对的环境，即使已达目的也决不让步，否则他就不是浪漫的。古典主义的象征是建筑柱廊和象征丰饶的羊角饰(cornucopia)；而浪漫主义的象征则是建筑的废墟和花环。

有人认为浪漫主义精神早在十八世纪的第一个二十五年中就已经出现了。其实浪漫主义没有明确的“历史”。浪漫的伤感已经风行了一百年之久，并且流风所被蔚为壮观。有些史学家认为十八世纪的“前浪漫主义”(Pre—Romanticism)可以和十九世纪初的浓烈的浪漫主义作一对比。所发生的事似乎是：人们带着非常强烈的怀旧情绪想象过去，这种回顾随着世界劣性的不断揭露而与日俱增。从这种长远的观点看，没有一种风格可以说是已经完全地战胜了另一种，并且就这个范围而言存在着某种历史的延续性。首先抓住人想象的是古代的生活和艺术，然后是对中世纪优越性的确认，几乎是作为一次最后事件，导致了哥特式复兴。但实际上几乎并没有这样的明确。

首先必须要注意，浪漫主义代表着一种心态 (attitude of mind)，并且关系到一种观念的表现，而那种观念则更多的来源于语言而非视觉。在这种情境中，一座倾圮的神殿比一座新的神殿含义更多，因为它暗示了时光的流逝和人类意志的脆弱，而这种脆弱加强了精神与感情性质的意味。那些断壁残垣就观念的真义而言，从来就不是古典的，因为古典的事物是完整一贯的，不是残缺不全的。在倾圮的神庙中领略出美的观点是一种浪漫的观点，虽然那座神庙可能曾经是古典的杰作。在英国和法国，中产阶级的扩展，在德国，知识阶层的孤立，导致了对于往昔的，或遥远的，异域的事物的情思，而优于对工业化阶段的喜爱；它是对那消逝了的贵族式优雅的反映，是对那不能容忍的泛滥的腐败逃避的标志。(译自《牛津艺术指南》)

⑫罗伯斯庇尔（1758－1794），法国革命者，雅各宾派领袖，处路易十六以死刑，在法国大革命中起过很大作用，后在政变中被杀。

⑬法文为 Féte de l' Etre Supreme，或译太上主宰节，罗伯斯庇尔为反对天主教教义及法国大革命中艾贝尔派的无神论，根据卢梭的《社会契约论》中的宗教思想，于1794年5月7日提出了“最高主宰信仰法令”；六月八日他主持了一个盛大的新宗教仪式，即“最高主宰节”。（参见罗素《西方哲学史》下卷，第234页，商务印书馆，1976年）

⑭马拉（1743－1793），法国革命家。1789年革命爆发后曾创办《人民之友》报。1793年7月被暗杀。

⑮又称细点蚀刻法。此法为凸版制版的主要技法之一；是在金属版面上洒以松脂粉或沥青粉，然后加温火烤，使之均匀固着，再以酸液蚀刻制版，专门表现浓淡渐变的微妙效果。最早使用此法的是英国画家桑德拜（Paul Sandby，1725－1809），其后最伟大的细点蚀刻法画家是戈雅。

⑯《外典》（Apocrypha）的《智者所罗门》（Wisdom of Solomon）十一章第20节说：上帝用尺度、数目和重量来处理万物。因此后来把上帝描绘为用圆规（两脚规）创造世界的样子。

⑰布莱克认为人有四个方面（Four Zoas）：身体（Tharmas），理智（Urizen），情感（Luvah），想象（Losurthona）。它们分则堕落，合则赎回。尤理森即其中之一，意为理智（由 Your reason 构成）；布莱克也把他等同于旧约中的耶和华，是一个残暴的创世者，使人类陷于战争和苦难（Cf. D Bindman，Blake：as an artist；p. 224，Phaidon，1977）

⑱特纳在谈到这幅画时曾说：“我希望表现一下这样的一个［暴风雪］场面；我让水手把我绑到桅杆上去观察；我被绑了四个小时，并且也不想逃避，但我感到如果我能做到的话，就一定把它记录下来。”（Luke Herrmann，Turner，p. 50，Phaidon，1975）

⑲出自康斯特布尔1802年5月29日给顿桑（Dunthorne）的信。（Cf. Neoclassicism and Romanticism Ⅱ，pp. 62－63，ed. Lorenz Eitner，Prentice－Hall，Inc.，1970）

第二十五章

①请参见波普尔的下面几段论述：“可以有没有很大独创性的伟大艺术作品。但几乎不会有一部伟大艺术作品是艺术家全力打算使之成为独创的或‘与众不同的’（除了也许用开玩笑的方式外）。真正艺术家的主要目的是作品的尽善尽美。独创性是上帝的天赋——像天真一样，它不可能通过索取就会有的或者通过寻找就会到手的。认真地试图使作品成为独创性的或与众不同的，以及试图使作品表现出一个人的个性的做法，都必然会破坏所谓艺术作品的‘完整性’。在一部很大的艺术作品中，艺术家并不打算把他个人的小小的雄心强加于作品之上，而是利用这种雄心为他的作品服务。这样，作为一个人，他可以通过他与作品之间的相互作用而成长起来。通过某种反馈作用，他可以获得造就一个艺术家的技艺和其他能力”。

“根据我的客观主义理论（它并没有否认自我表现，但是强调它是微不足道的），作曲家情感的真正有意义的功能不是它们要得到表现，而是可以被用来检验（客观的）作品的成功或合情合理的效果：作曲家可以把自己作为一种检验主体，当他不满意他自己对作品的反应时，他可以修改

和重写他的作品（如同贝多芬时常做的那样）；甚至他可以完全抛弃它。（作品是否动人，他将以这种方法利用他自己的反应——他自己的'高雅趣味'；它是试错法的另一种反应用。）"

"应当指出的是柏拉图的理论在其非神学的形式上几乎是与客观主义理论不相容的，客观主义理论认为：作品的真实主要在于艺术家自我批判结果如何，而不是在于艺术家灵感是否纯正。然而，恩斯特·贡布里希告诉我，像柏拉图理论那样的表现主义观点成了修辞理论和诗歌理论古典传统的一部分。甚至走得更远，以致提出对情感的成功描述或描绘取决于艺术家能具有的情感深度。并且它也许就是最后一个可疑的观点，柏拉图的世俗形式，把任何不是纯粹自我表现的作品看作是'虚假的表演'或'不真实的'，它导致音乐和艺术的现代表现主义理论。"

"恩斯特·贡布里希要我去参照'你要我哭，首先你自己得感觉悲痛'（贺拉斯：给皮索氏父子的信，103 f.）。当然可以理解贺拉斯要想表述的不是一种表现主义的观点，而是这样的观点：只有先受苦的艺术家才能够批判地判断他的作品的影响。我觉得可能贺拉斯没有意识到这两种解释之间的区别。"（见《无穷的探索》，中译本，第62页、67页、68页、222页；参照原文，有所改动）

②作者1977年在接受黑格尔奖金的讲演中说道：为了把任何一个曾被谴责的时代的权利记入发展的链条中，而尽可能地从艺术史家的语汇中把"衰亡"这个概念清除出去，这在今天被看作是科学的。十八世纪对哥特式建筑名誉的维护，也被黑格尔所接受。之后，沃尔夫林追随布克哈特为巴洛克艺术平反。维克霍夫（Wickhoff）偏袒罗马风艺术，李格尔偏袒晚期古希腊罗马艺术，马克斯·德沃夏克偏袒地下墓室绘画和埃尔·格列柯，到瓦尔特·弗里德兰德尔（Walter Friedländer）使手法主义艺术完全摆脱衰败的烙印，以及米拉德·迈斯（Millard Meiss）对十四世纪后期意大利艺术作出肯定的评价。现在，我们甚至还看到了对十九世纪法国沙龙绘画的估价抬高了；而在不久前，这种沙龙绘画还被看作是集无聊艺术的大成。（Gombrich，"The Father of Art History"，in Tributes，p. 65，Phaidon，1984）

③巴黎北部靠山之一地区，艺术家的中心地。

④出自德拉克洛瓦1832年1月29日在丹吉尔（Tangier）写的日记。贡布里希用的是诺顿（L. Norton）的译文（见The Journal of Eugéne Delacroix，ed. H. Wellington，tr. Lucy Norton，Phaidon，1980，p. 49）。

⑤"现实主义"（Realism），作为艺术史、艺评和艺术理论的术语具有多种含义，撰文者常常不加区分地使用它。

1. 最模糊的也是最普通的含义，常被用来指舍弃惯见的美的题材而描绘丑陋的事物或至少是贫困阶级的生活场面。像库尔贝之类的画家就被称为"现实主义"，因为他们描绘了下层生活或普通人的活动；卡拉瓦乔也可被称为"现实主义"，因为他画了双脚肮脏的圣马太。

2. "现实主义"较为特定的含义是用作"抽象"的对立语。这样，塞尚画的苹果要比夏尔丹或苏巴朗（Zurbarán）画的更抽象而不现实，而苏巴朗又比海萨姆（Jan van Huysum）更不现实。

3. 另外，现实主义也可以用作"变形的"而不是"抽象的"对立语。许多作品画得几乎像前拉斐尔派那样的精细，例如达里的作品如果就其抽象的反面而言应被称为现实主义的。这种意义非常接近"自

然主义”，即要求肖似于自然事物。这种“现实”的极致便是 Trompe L' oeil（乱真），在这种情况下，画家使他的作品达到乱真的地步，使观者误以为他的画是真实之物。

4. 在实践中，当现实主义和自然主义相关使用时，它常常用作“风格化”（Stylization）的对立语。这样希腊古典时期的自然主义雕刻就常常被认为比古风时期的风格化雕刻更为现实主义。

5. 和前面的用法对照而言，现实主义的也是“理想化的”（idealized）对立语。亚理士多德说波吕格诺托斯笔下的肖像比一般人好，泡宋笔下的肖像比一般人坏，狄俄尼西俄斯笔下的肖像则恰如一般人（见《诗学》第二章），用现代艺评的语言说，狄俄尼西俄斯是个现实主义者，而泡宋是个漫画家。在这种意义上，提香的肖像是把查尔斯五世理想化了，而科普利是个现实主义者。

6. 不过，“现实主义”作为“理想化”的对立语，还有一个与之大不相同的意义。在这个意义上，希腊古典雕刻表现的是普遍的类型，几乎没有产生出可以辨识出某位个别人的肖像。（在这个意义上，“恶棍”可以是普遍性的，就像神或英雄一样）。按照这个术语，希腊雕刻是理想化的，而罗马雕刻是现实主义的。在这层意义上“现实主义”几乎是“个性化”的等同语。这种现实主义的极致情况和前述的第二种意义结合起来就是所谓的真实主义（Verism）肖像画的风格，在真实主义肖像画里，每个被画者的特质甚至连皱纹丘疹都加以忠实地复制。

⑥作者译自《库尔贝自述》（P. Courthion，Courbet raconté par luimeme Ⅱ，pp. 78—79，Geneva，1950）。

⑦沙龙（Salon）法语，原义是指巨型住宅中的大客厅。后来指法国皇家美术院的成员的画展，因画展在罗浮宫的阿波罗沙龙（Salon d' Apolon）举办，故名。在法国有多种沙龙画展，例如，在爱丽舍宫举行的老沙龙（Old Salon），在火星广场举行的新沙龙（New Salon）等等。

⑧户外气氛，这个艺术是指传达出户外和大气之感的画，但更常用来指实际上是在户外而不是在画室中作的画。在户外画的风景只有到可卷折的锡管发明之后，才变得便利，那种锡管在 1841 年被颜料商温索尔（Winsor）和牛顿（Newton）所采用。在这之前，画家的颜色是置于囊中的粉状颗粒，要经过研磨并调以适当的配料才能使用。而新的锡管易带且干净。它们促成了适合于直接法（Alla Prima）作画的慢干颜料的使用。新颜料的厚实、奶油般的特点也为那些喜爱厚实感（Impasto）和笔触感画风的画家所采用。由于轻巧易携的画架的发明，户外作画更为便利，在 1851 年的博览会（Great Exhibition）中曾展出过那种画架。

因此“户外气氛”是指一种绘画风格，它强调户外的、即兴的、自然的印象；另一方面，也指一种实际的绘画技巧，它比在户外直接写生涉及得更多，并取代了从现场画一幅粗糙的速写然后再在画室中构成一幅完整的画的旧式作法。印象派更多地肯定了这种对自然和户外的印象价值，但是这种在户外作画的实际技术是逐渐流行起来的。从不赞赏这种技术的德加和马内后来也采用了它。最早采用它的是巴比松画派。

⑨石版印刷法由塞内费尔德尔（A. Senefelder，1771—1834）发明于 1798 年（一说 1796 年）。他是巴伐利亚的剧作家，为了给他的剧本寻求简便的印刷方法，他发现了化学印刷法，即石版印刷（Lithography，来自希腊语，意为写在石上）。1803 年

在英国出版的《石印术样品集》(Specimens of Polyautography) 似乎是第一次出版的艺术家的版画集，包括威斯特 (B. West) 和弗塞里 (H. Fuseli) 的画，不过他们都是用翎毛笔和油质墨水画的，而石板蜡笔又过了三四年后才被应用。1808 年，塞内费尔德尔出版了《马克西米利安一世祈祷书》(The Prayer Book of Maximilian I，原书出版于 1575 年，边缘有丢勒的素描)。用石版印刷了斯特里克斯奈尔 (Strixner) 摹仿的丢勒素描。1818 年他撰写的《石版技法大全》(Complete Course of Lithography) 在慕尼黑出版。

⑩英国最重要的赛马节，每年在艾普松举行。名字源于十二世纪的德拜 (Derby) 伯爵。第一次比赛在 1780 年。

⑪作者在另一处写道："我相信当安德烈·马尔罗 (André Malraux) 强调整个观看是一种有目的的活动、艺术家的目的就是绘画［见《寂默之声》 (Les Voix du Silence)］时他更接近真理。在这样寻找可能选择的东西当中，艺术家无需比外行看得更多。在某种意义上他看得更少 (当他半闭眼睛看的时候)。" (Art and Illusion, pp. 275—276)

⑫1874 年，莫奈等人在摄影师纳达尔 (Nadar) 的工作室举行画展。当时一家杂志《锡罐乐》 (Charivari) 的美术记者勒罗 (Louis Leroy) 以嘲笑的口吻用莫奈的画名写了篇报导，称他们为印象主义者。1877 年，他们举行第三次画展时，开始自称印象主义者。

⑬这篇报导的作者为阿尔伯特·沃尔夫 (Albert Wolff)，载《费加罗报》(Le Figaro, April, 3, 1876)。

⑭作者此处有所指。例如勒罗在以《印象主义展览会》 (Chaivari, April, 25, 1874) 为题嘲讽第一届印象派画展的文章中，有段讥笑莫奈的《卡普辛大道》的文字说：

"请行好告诉我，这幅画的下部那些数不清的小黑舌头代表什么？"

"啊，那是些正在走路的人，"我答道。

"那么，当我走在卡普辛大道上时，我就是这个样子吗？

热血和骚动！

到底你是在开我的玩笑吧？"

(Cf. John Rewald, The History of Impressionism, p. 258, N. Y. 1946)

⑮帕克说："有两种看画方法，相应地也有两种绘画方式。按照其中的一种，我们分别地看，把对象作为个别的东西来看；按照另一种，我们综合地看，首先看光线、空间和空气所组成的整体，然后再把个别的东西当作光线、空间和空气的承担者来看。" 佛罗伦萨绘画符合第一种，而印象主义符合第二种。(Cf. H. Parker, The Principles of Aesthetics, pp220—221, Greenwood Press 1976)。狄德罗在《绘画论》中也曾指出有两类绘画，一类要近看，一类要远观。更详细的资料和论述可见贡布里希的《艺术与错误》第六章第 3 节。类似的说法，我国古人亦有，沈括在评董源、巨然时说："大体源及巨然画笔，皆宜远观。其用笔甚草草，近视之几不类物象；远观则景物粲然，幽情远思，如睹异境。如源画《落照图》，近视无功；远观村落杳然深远，悉是晚景。远峰之顶，宛有反照之色，此妙处也。" (《元刊梦溪笔谈》卷十七，文物出版社，1975 年)

⑯剧作家萧伯纳 (Bernard Shaw, 1856—1950) 从 1898 年开始以相机作为画笔的代用品来拍摄。他说："不知道是哪一天委拉斯克斯与霍荷的工作，用摄影机就可以来解决。每年所完成的美术品，几乎把主题的选择和表现都委诸摄影。" 在 1900 年

前后，出现了一批摹仿画家的摄影家。（参见曾恩波编《世界摄影史》，第182—186页，艺术图书公司版）。关于反对摄影可取代再现性绘画的意见，可见法国小说家、艺术史家尚夫勒里（Champfleury，1821—1889）的文论。（见《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》，第二册，第178—180页，中国社会科学出版社，1981年）

⑰惠斯勒将他同拉斯金打官司的材料等一并付梓成书，名为《树敌的文雅艺术》。

⑱出自 Fors Clavigera，July 2，1877。Cf. Sir William Orpen，The Outline of Art，Vol. Ⅱ，p. 385。

⑲唯美运动（aesthetic movement），这个术语应用于下述理论的几种不同的夸大表现：艺术本身自给自足，独立不倚，并且毫无目的可言；它无需为更深的目的服务，也不能用那种是否符合道德、政治、宗教的非审美的标准去判断它是否具有艺术的资格（qua art）。这种理论及其对它的夸大表现已经被概括为一句成语"为艺术而艺术"。

这种艺术标准的自主性，康德最早作出了系统的表达，他把审美的准则同道德、功利和快乐区别开来。哥德、席勒、谢林以各自不同的方式强调了这种理论。柯尔立治（Coleridge）和卡莱尔（Carlyle）把它介绍到英国；爱默生（Emerson）和爱伦波把它介绍到美国。这一理论在爱默生的几行诗（Rhodora）中得到了例证：

如果眼睛是为了看

那么美也就为它自身而存在

在法国，通过斯达尔夫人（Mme de Stael），哲学家库赞（Victor Cousin）和他的学生儒弗洛瓦（Théophile Jouffroy），这一理论得到普及。库赞被认为首次使用了"为艺术而艺术"（l' art pour l' art）这一成语［在他在索邦（Sorbonne）论《真美善》（Le Vrai，le Beauet le Bien，1818，首次出版于1836年）的讲演中］。

这种理论的一种极端形式被戈蒂叶（Théophile Gautier）在他的《莫邦小姐》（Mabemoiselle Maupin，1835）的前言中表达了出来，他宣称艺术可以不适合于任何超出审美之外的其它价值而不损害它的审美价值。"毫无用处的东西才是真正美的。"（Iln' y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir àrien）。法国象征派诗人从波德莱尔到马拉美有意识地强调审美价值，虽然波德莱尔声称反对"那种排除道德的为艺术而艺术派的幼稚空想"。龚古尔（de Goncourt）兄弟宣布绘画的存在是为愉悦眼睛和感觉"并不渴求超越视神经之外的东西"。在英国"为艺术而艺术"成了极端的唯美主义的时髦话，这种唯美主义早在1827年就被德昆西（De Quincey）在他的《论谋杀作为一种美的艺术》（On Murder as one of the Fine Arts 以及后来吉尔伯特（W. S. Gilbert）在他的摹仿作中都讽刺过。在1870年和1880年，通过前拉斐尔兄弟会培养出来的某种极度的敏感力几乎得到了佩特的正式认可，他在《文艺复兴》（The Renaissance，1873）的结尾中推崇一种敏感，这种敏感在感觉活动中发现了生命最宝贵的时刻，这种感觉唤起了高度的"诗的激情，美的渴望，对为艺术而艺术的爱"。王尔德（O. wild）的《道莲·葛雷的画像》（The Picture of Dorian Gray，1891）同样把审美经验放在首位。对这种趋势的反应是把艺术家和鉴赏家当作特别有天赋的个人，从日常生活中逃遁出来并被关在"象牙之塔"（Ivory Tower）里，这是圣博甫（Sainte—Beuve）首次提出的（1829），它来自莫里斯（W. Morris）和莱萨比（W. Lethaby，1857—1931）倡导的手工艺运动（Arts

and Crafts Movement)。拉斯金轻视这种对美的热情崇拜，反对不接触日常生活的艺术，他和惠斯勒关于为艺术而艺术理论的争论已经颇为著名了。托尔斯泰在《什么是艺术》(What is Art，1898）中也对那种自认为把美的艺术从道德标准和普通人中解放出来的理论提出了挑战。

认为艺术没有更进一步的动机，不关涉宗教、政治、社会、或道德的极为偏颇的理论在这个世纪初很难幸存，虽然包含着那一理论的回声被认为存在于贝尔（C. Bell）所鼓吹的“形式主义”那一极端的翻版中，贝尔强调视觉艺术的价值只存在于它的形式性质之中，而把题材或再现排斥在外。不过，这种理论的更温和的形式已经成了二十世纪美学概观的一个组成部分，这种理论认为：审美标准是自发的，并且对于美的艺术的创作的欣赏是“自我受益”（Self—rewarding）的活动。

第二十六章

①在美术史论中，用“新艺术”运动来通称盛行于十九世纪后二十年及本世纪前十年的西欧地区的一种装饰风格，它主要出现在实用美术、小件作品（Art Mobilier)、版画艺术和插图上。施姆特兹勒（Robert Schmutzler）和雷姆斯（Maurice Rheims)对它的风格、历史和表现形式作了明确研究，施姆特兹勒指出，这种风格的主导主题是“可以使我们想起海草或葡萄植物的细长、敏感而又弯曲的线条。”这种风格主要源于前拉斐尔派的罗赛蒂、莫里斯等人，后来传入欧洲大陆，又出现了各种名称，在德国为“青年风格”[Jugendstil，名称来自1896年创刊的青年杂志(Die Jugend)]；在奥地利为“分离派风格”(Sezessionstil)；在意大利为“自由风格”(Stile Liberty，取自一间商店的名称，该店在设计艺术的传播上起过很大作用)；在西班牙为“现代主义”(Modernista)；在十九世纪九十年代的巴黎称“现代风格”(Modern Style)。

②出自塞尚1904年3月从埃克斯昂普罗旺斯（Aix—en Provence）给贝尔纳(Emile Bernard，1868—1941）的信。塞尚说：“正如你所知道的，我常常画一些男女浴者的速写，我本想制作大幅的写生画；但由于缺少模特儿，我不得不只作些粗略的速写。在我的方法中有不少的困难；例如，怎样才能为我的画找到适当的背景，一种能和我所想象的非常相似的背景；怎样才能集合起足够数量的人员；怎样才能找到愿意裸体并一动不动地照我的要求摆姿势的男女模特儿。此外，还有别的一些困难，如带着大幅画布四处写生很不方便、会碰到不顺利的气候条件、不易找到合适的创作地点、以及在完成一件大作品中的必需品的供给问题等等。因此，我不得已放弃了根据自然重作普森式的绘画的计划，我原来并不打算通过调子、素描和局部画稿来完成；简而言之，我原是打算在户外用色和光绘出一幅活生生的普森式的画，而不是要在画室里—— 在没有天光和阳光反射、样样东西都受微弱光线影响而呈褐色的画室里—— 只凭想象作画。”（Artists on Art，From the 14th — 20th Centuries，John Murray，Compiled and Edited by Robert Goldwater and Marco Treves，1981，p. 363）德尼（M. Denis）称塞尚是“印象主义的普森”(Cézanne，L' Occident，Sept，1907)。

③现代英国著名建筑家D. 拉斯顿爵士说：“我这一代所尊崇的最伟大的一位巨人就是塞尚。他代表了文艺复兴以来最伟大的革命，是现代主义的创始人。对我来说，塞尚有两点非常重要：第一，他能透过自然的表面看到内在的结构；第二，驾

乎近代艺术家之上，他能理解存在于吸取新事物的愿望和对旧事物的强烈感情之间的矛盾。”（作者在北京的报告《建筑艺术的延续性和变化》，建筑学报 1983. 7）。

④ 出自 Joachim Gasquet, Cézanne, Paris, 1921; Cf. p. Courthion, Impressionism, p. 40, Harry N. Abrams 1977, p. 64。

⑤直线透视，关于物体形状在视觉中近大远小的一种透视。

⑥非混合色，贡布里希指的是纯色，即未加调和的颜色。

⑦点彩法，一种绘画技法，格拉维（Maitland Graves）在《色彩基本原理》(Color Fundamentals, 1952) 中将之描述如下："点彩法是这样的一种方法，通过这种方法用很小的并置的色点把色彩的光线反映出来……通过眼睛的外加混合，把它们调和成一种均一的色彩。这种调和只有当色点太小以致眼睛无法分辨时，或当它们在一个足够的距离观看时才会出现。"这种点彩的理论是布朗在《绘画艺术的法则》(La Grammaire des arts du dessin, 1867) 和鲁德 (Ogden N・Rood) 在《现代色彩学》Modern Chromatics, 1879) 中提出来的。修拉研究了他们的著作。费依 (Félix Fénéon) 在评论修拉的《大耶特岛的星期日下午》(Un Dimanche d'été à la Grande Jatte) 一画时说 "peinture au point"（用点画）("Les Impressionistes", La Vogue, June 1866)，但修拉和希涅克则喜用 "Divisionism"（分光法）一语。西涅克在他的《从德拉克洛瓦到新印象主义》(De Delacroix au Néo—Im—pressionisme) 一书中曾对此作过详尽说明。从画史上看，穆里略、瓦托、德拉克洛瓦以及印象主义者都用过此法。

⑧出自凡・高写给提奥的信，1888 年 7 月，第 504 封。(The Complete Letters of Vincent van Gogh, Volume Ⅱ, p. 598, New York Graphic Society, Boston, 1978)

⑨出自凡・高从阿尔给提奥的信，1888 年 10 月，第 554 封。（参见上书，第三卷，p. 86)

⑩"原始" (Primitive) 这一术语在论艺术的语境中，具有三种不同含义，它们常被混淆以致引起误解。

1. 十九世纪末，这一术语流行起来，人们用它指那些处身于伟大的文明中心直接影响之外的人们，他们误解"进化论"假说 (evolutionist assumption)，认为那些人们的生活模式代表了一个文化阶段，而伟大的文明早已穿过了那个阶段。因此像撒哈拉，南部的非洲黑人，爱斯基摩人，太平洋群岛上的土著人的艺术就叫作"原始艺术"。后来证明这些文化并不是一个形成的或退化的阶段，它们在社会的组织与技术的体系上已达成熟并与西欧的文明不同，所以"原始"一词并不适当，但人们还没有找到一个合适的术语。与上述类似，"原始艺术"作为一个术语也意味着原始人的作品在审美上和技巧上并不是低级的，也不属于早期的或向更伟大的艺术成熟期摸索演进的阶段。这个术语也不包含着下述的流行假说：所谓的"原始"的艺术现象仅仅是对较高的文化活动的不完美的领悟和拙劣摹仿的余波。

在原始艺术本身的文化传统中，对它那最美的艺术的成熟的认识，以及通过对审美标准的不完美的理解去欣赏它那壮丽的特性，在上个世纪末兴盛起来。原始艺术中的有用东西开始在欧洲艺术中引起现代艺术运动的某些领导人物的重视。1897 年由于非洲的贝宁事件，把这种艺术带入了欧洲知识界，并且高更在塔希提的作品也引起了人们对原始土著的另外一面的注意。1900 年的巴黎展览中应用了土著母题作为一些展出分馆的装饰。人类学博物馆

开始收藏原始艺术和手工制品，在本世纪初期，德国桥派（Brücke）在德累斯顿博物馆研究南太平洋诸岛的雕刻。1905年的高更纪念展说明了他把丰富的土著母题结合进了画中。几年后，弗拉芒克（Vlamin-ck）开始搜集非洲雕刻，毕卡索和勃拉克（Braque）耽迷于特洛卡狄罗（Trocadéro）人类学藏品中的假面。1912年当监骑士表现主义者（the Blaue Reiter Expressionists）发表他们的宣言时，复制原始的假面和雕刻便成了不言而喻的事了。

2. 在欧洲的语言境况中艺术史家和鉴赏家使用“原始”一词是指欧洲各国的绘画和雕刻发展史上的早期阶段，带有这种含义的用法即认为那些早期艺术家经过努力也未达到——特别是在自然主义的或错觉主义的再现的领域——所谓的成熟期的艺术家所达到的成就。十九世纪中期，它就用来指文艺复兴以前的西欧艺术，一种艺术由于它在科学的透视法和解剖学之前而被认为是原始的。对早期文艺复兴的兴趣可以追溯到十八世纪中期，由哈格弗德（Ferdinando Hugford，一位意大利血统的僧侣）和版画家帕奇（Thomas Patch）等人体现出来。定居在罗马的达吉库尔（Seroux d'Agincourt）构想出了“蛮风世纪”（century of barbarism），就像温克尔曼构想出了古典艺术的黄金时代一样。他对契马部埃、乔托等人的研究结果从1810年开始陆续发表。不过是蒙托尔（Artaud de Montor）在1834年才用Peintres Primitifs（原始画家）描述他搜藏的早期意大利画家的作品。在1857年兴办的曼彻斯特（Manchester）古代大师画展的手册中，奥特雷（W. Y. Ottley）——曾为达吉库尔工作过——被描写成已经形成了“一个非常可靠的原始作品的搜藏”。前拉斐尔派的兴趣和女王之夫（Prince Consort）的“原始艺术”的藏品使大众注意到了前文艺复兴的画师。1902年此词被用于描述在布鲁日举行的著名的早期法兰德斯画展（Les Primitifs flamands）。这个术语的这种用法一直被艺术史家、鉴赏家以及博物馆或美术馆的主持人所常用。但是它已经成为描述性的而不再是评价性的术语，而且也不再具有下述含义：“原始”代表了向成熟期发展的一个幼稚阶段。

3. “原始”一词也被画商、鉴赏家和艺术史家用来称呼那些未接受或未吸收专业训练的画法，与学院的、传统的或他那时代的先锋派的手法相异，并且他们在解释、处理他们的题材时展现出高度的天真特性。这类艺术家的例子有卢梭和更近一些的摩西祖母（Grandma Moses，1860—1961）。这个词就此而言确实指缺乏传统技巧，但随之也引起了并不能总是被证明合理的假说的出现，即技巧的缺乏由于即兴的魅力而得到了补尝。画商审慎地使用“原始”一词，有时可以卖出无名的业余画家的作品。

第二十七章

①典出《圣经·创世纪》第十一章第1—9节，当时世人语言相同，他们要建一座城和一座塔，直通天际。耶和华弄乱了他们的语言，使他们停止建城造塔。

②作者可能是指简尼（William Le Baron Jenney，1822—1907），他是芝加哥学派的创始人，1885年完成十层铁框架结构办公楼芝加哥家庭保险公司，为现代高层建筑的创始。

③这种观点和东方的观念有联系，赖特在他的住所录有日本岗仓天心《茶之本》中解释老子思想的话：房子的实体不是它的屋顶，它的墙，而是它内部为住用

而设的空间（老子的原话为：凿户牖以为室；当其无，有室之用)。

④赖特的著名口号是“走向有机”(Toward the Organic)。他曾说过：“当我设计温斯娄住宅（Winslow house）时一种像‘有机体的’一样的新的单纯感觉便几乎在我的头脑里成形了。但是现在它已经开始在实践。有机的单纯可以被看成是在我们称之为自然的和谐的秩序中产生的有意义的特性。在成长的事物中，周围一切都是美，一切都具有意义。”(An Autobiography, 1932, in David Jacobs, Architecture, p. 160, Newsweek Books, N. Y. 1974)

⑤包豪斯，格罗皮乌斯1919年在德国威玛建立的建筑设计学校，它拥有著名的画家、建筑家和雕塑家，很快就成为工业设计和建设的中心。1925年搬到德绍，1933年被纳粹封闭。包豪斯在现代艺术中影响巨大，美国艺术家莫霍利—纳吉（Moholy—Nagy）于1937年还在芝加哥建立了新包豪斯（New Bauhaus)。

⑥科林斯（Deter Collins）将功能主义的要点概括如下：“1. 任何建筑除非它恰当地满足了它的功能，否则不美；2. 如果一座建筑满足了它的功能，它就因这一事实的本身而美；3. 既然任何人工制品的形式和它的功能有关，那么一切人工制品，包括建筑，都属于工艺或实用的艺术。”（见第十五版大英百科全书，详解编，第一卷，第111页）

关于美来源于功能的作用，或与功能的作用具有同一的理论可以追溯到古代。在色诺芬的《回忆录》中，苏格拉底争辩说：人体、以及人们所使用的一切东西“就它们为之服务的对象而言，被认为是美的和善的”。这样，根据它们应用目的不同，同一事物可以既是美的又是丑的。在也被认为是色诺芬作品的《盛宴篇》(Banquet)中，苏格拉底又嘲笑功能主义者的理论，因为这种理论将导致荒谬的结论，那种结论会说，他（苏格拉底）要比美男子克里托布勒斯（Critobulus）更漂亮，因为他的突眼睛可以有更宽的视域，猴鼻子更适合于呼吸云云。亚里士多德在《正位篇》(Topica）中讨论了把美看作是“恰当”以及“对目的的效用”的定义，这两点都参照了柏拉图的《大希庇阿斯篇》（Hippias Major)。这两个定义都属于希腊语 Kalon（美）的流行意义，这两种定义也都重新出现在现代，并多少与功能理论有关。

十八世纪的美学理论家们也对功能主义提出了讨论。伯克在《关于崇高与优美的哲学探讨》(1757)中曾提出这样的忠告：“认为一个部分符合它的目的的观念，是美的原因或者就是美的本身……我怕在确定这个理论时并没有足够地考虑到经验。”但狄德罗却表示屈从。他在《绘画论》(Essai sur la peinture, 1765）中写道：“美男子是大自然造就，为了最轻松自如地完成两个伟大的使命的；保存个性……传播希望……”（*“le bel homme est celui que la nature a formé pour remplir le plus aisément possible les deux grandes fonctions: la conservation de l' individu ……e la propagation nde l' espéce……”*）。霍格思承认：对于有用的客体，恰当（fitness）或效用（efficiency）是一个重要的美的特征。“当一艘船运行良好时，水手们就称之为美。这两种观念就具有这样一种联系。”不过，他对某种外表的美和功能主义意义上的美作了区别。没有理由可以否认对功能效用的感觉，并且有目的地采用各个部分就是一种审美经验，它类似于在哲学或数学原理中对于理智美的欣赏。但视觉的美不必依从这一点。一块表，一个电子计算机或一个有效的组织并没有必要成为一种视觉美的客体。

功能这一概念至少早在十九世纪四十年代就进入了建筑语言。当时，格林诺(H. Greenough)在给爱默生的一封信中谈到形式与功能的关系，这一说法后来被沙利文(Louis Sullivan)采纳，他在《稚语集》(Kindergarten chats)一文中首先提出了"形式跟随功能"(form followa function)的理论，赖特又增补道："'形式跟随功能'，不过是对事实的一种陈述。当我们说：形式与功能同一时，我们才真正把事实带进了创造性的思想领域"[见《1894—1940年作品选》(Selected Writings, 1894—1940)]。第一次世界大战以后，柯布西埃(Le Corbusier)在《走向新建筑》(1927)中把功能主义鼓吹为一种美学信条，十年之后，功能主义已经十分流行。柯布西埃把房子定义为供人居住的机器，这种说法最容易令人想起《回忆录》中的苏格拉底("难道一个人打算得到一所房子时，他不应当将它布置得最为赏心悦目，而同时又最有益于居住吗?")。到了三十年代"功能的"一词被用来描述为家具和别的家用设备而作的严格的功利主义的设计，那些家具的流行一定程度上是受了包豪斯的影响。1938年莫霍利一纳吉(Moholy—Nagy)依旧能够说："在所有的创造性领域里，今天的工匠们都在努力寻求那种技术——生物性质的纯功能的解决方法：即，仅以功能所需的成分来创造每一件作品"[《新观点》(The New Vision)]。但是，里德(Herbert Read)在1934年已经表明了一种谨慎、保守的观点，他说："可以承认那种功能的效用与美常常一致……，但错误在于把功能的效用看作是美的原因；因为是功能的，所以才是美的。这并不是事实的真正逻辑"[《艺术与工业》(Art and Industry)]。如果把它的字面含义用于建筑，那么这一理论势必会走向歧路，因为，尽管在建筑领域，现代运动的主要成就已经使建筑设计与它们的服务的目的相互联系，但在一座建筑物的设计中，还是有许多方面的关系不能由功能决定；它们取决于设计者的趣味，或他工作于其中的传统，建筑物的美学特性或许就很好地依赖于此。柯布西埃自己的作品就远远不是什么机械功能的表现。到二十世纪，功能主义已经作为一切实用和功利艺术的美学基本原因之一而成为正统的信条。但是它已经不再被空洞地吹捧为美的绝对的和唯一的原则。

⑦参照阿恩海姆下面的论述："如果我们离开了这个井然有序的世界即人造的形状(men-made shapes)去看周围的实际风景时，我们看到了些什么呢？也许是一片非常混乱的林木和灌丛。有些树干和树枝也许显示出了明确的方向，对此眼睛能够把握住，并且那一棵完整的树或一丛灌木也常常提供了一种清楚的又被理解的球形或锥形，我们也可以注意到绿叶的全部肌理，但是在风景中有那么多绿叶眼睛并不能够完全掌握。只有在这混乱的景观被看作是有明确的方向、大小、几何形状、色彩和肌理的完形(configuration)的那种范围里，景观才可以是被真正地看见了。如果这种描述是有效的，我们就不得不说：看见不存在于'知觉概念'的形式之中。"(R. Arnheim, Art and Visual Perception, p. 46, University of California Press, 1974)

⑧"埃及人本性"，这里可理解为儿童本性。作者认为绘画无论如何不能只画所"见"而排除所"知"，"纯眼"是不可能的。埃及人或儿童画的形象是他们所知的形象，是概念性图象，它的最初阶段可叫作"最低限度图象"(minimumimage)。吕凯(G. H. Luguet)在他关于儿童画的著名研究中也曾经提出：儿童开始描绘他所知道的一个人或一件物体比他能描绘实际所看

到的人或物体要早得多。[Cf. Meditation on a Hobby Horse, p. 8; 皮亚杰 (Jean Piaget) 和英海尔德 (Bärbel Inhelder),《儿童心理学》(The Psychology of the Child),第50页,吴福元译,商务印书馆,1981年]

⑨由于李格尔为希腊艺术的几何风格辩护,勒威 (E, Löwy) 又从考古学的角度为古风艺术辩护,这样,编史工作重新发现了史前艺术 [例如法国步日耶 (Henri Breuil, 1877—1961) 的《中国旧石器时代》(Le paléolithique de la Chine, 1928),英国柴尔德 (V. G. Childe, 1892—1957) 的《欧洲文明的发端》(The dawn of European Cvilization, 1925)],东方艺术 [例如沙畹 (E. Chavannes, 1865—1918) 的《中国民间艺术中愿望的表达》(De l' expression des voeux dans l' art populaire chinois, 1922; 英译本名为 The Five Happinesses: Symbolism in Chinese Popular Art, 1937),伯希和 (Paul Pelliot, 1878—1945) 的《敦煌千佛洞》(Les Grottes de Touen-houany, 1920—1926),喜龙仁 (O. Sirén, 1879—1966) 的七卷本《中国绘画》(Chinese painting as reflected in the thoughts and works of the leading master 1956—1958)],以及原始艺术 [最早是诗人和艺术家阿波利奈尔、毕卡索、德朗,然后是史学家弗罗比尼乌斯 (Leo Frobenius, 1873—1938) 屈恩 (Herbert Kühn, 1895—1980) 和奥伯迈尔 (Hugo Obermaier, 1873—1946)]。这样就取代了把原始艺术看成是文化和艺术的低级阶段的观点,例如哈顿 (Alfred Haddon) 在《艺术的进化》(Evolution in Art) 中所持的观点。

⑩埃尔韦 (J. Hervé) 在1901年用表现主义来形容自己的一批作品,沃林格 (W. Worringer) 首先用这一术语来指凡·高的作品。但它最有可能来自柏林新分离派。(Berlin Neue Sezession) 的一次画展的评审委员会成员的对话。一个人问佩希斯坦 (Pechstein) 的画,"这件也是印象主义的吗?"另一人回答:"不,这是表现主义的。"表现主义在1911年首先被德国批评家用以描述野兽派、早期立体主义者和其他的与印象主义和摹仿自然相对立的画家。有时也像浪漫主义、巴洛克那样来指格吕内瓦尔德、格列柯等画家,它有一个从泛指到特指的过程,应区别开来。

⑪出自凡·高自阿尔给提奥的信,1888年,第520封。(The Complete Letters of Vincent Van Gogh, Vol. Ⅲ, p. 6)

⑫漫画 (caricature),这个词常常不严格地用来指图画中的各种各样的滑稽、怪诞的形体,或指把夸张或变形的部分荒唐地再现出来,有时也用于贬义的画像,不管是有意的还是无意的荒唐。然而在艺术史里,更准确更专门的是用于"加强的" (loaded) 肖像 (源于意大利语 Caricare,意为装载、加重之意)。按照巴尔迪努奇 (Baldinucci) 的说法,"这个词表明了一种制作肖像的方法,这种像尽可能地类似某人的全貌,然而是出于逗趣的目的,有时是出于嘲笑,它不相称地增强和强调某些特征的缺陷,以致这种画像从整体上看来是被画者本人,而每个部分都是变了形的" (Vocabulario Toscano dell' arte del disegno, Florence)。如果采纳这个定义,许多有时称作漫画的作品就一定被归入幽默艺术或讽刺画的宽泛领域。这可用于例如古典的和中世纪的喜剧类型,莱奥纳尔多喜欢画的怪诞头像,以及有时显示了一个敌人的模拟像 (effigy,它用于毁坏对方名声,并被倒挂) 等辱骂性的肖像而不是"漫画",因为缺乏"不似之似",(like in unlike) 的因素。这个词和这种纯粹的漫画肖像首先出现在十六世纪晚期的卡拉奇的艺术圈里。当时的资料记载了他们作的一些机智的图

画，他们以相貌的变形为工具，作为把严肃的作品冲淡的方法。它们因被引证作为理想化的补足物而使漫画这种把戏得到了保卫。像严肃的艺术家看到了外貌后面的观念一样，漫画家也显示出他所画的牺牲品的本质。波洛尼亚的许多画家，例如古尔奇诺、多梅尼基诺是杰出的漫画家，不过手法简洁而富于表现的大师是贝尔尼尼，他曾在路易十四面前表演过他的技巧。十八世纪格兹（P. L. Ghezzi，1674—1755）是许多聚集在罗马的艺术爱好者的温和漫画画像的专家，并且十八世纪的几个英国艺术家，包括雷诺兹和帕奇（Patch），都在交谈画（conversation pieces，一种群像画，以室内或风景为背景，被画者在交谈或进行社交活动，尺寸通常较小，英国十八世纪产生了大量的这种作品）中采用了他的手法。正是用这种方式英国的鉴赏家熟悉了这种新型的嘲讽肖像的技巧，虽然这种类型在那个世纪的中期仍限于艺术和音乐的领域，但是汤申德（Townshend），乔治侯爵（George Marquess）散发了恶意的有关政治家的草草画像，为政治小册子撰写者的军库中增添了一件新武器。虽然这种方式霍格思已经做过，不过，这位最伟大的肖像讽刺画家明确地从流行的漫画制作样式当中分离出来。因为他的目的是描绘性格，而不是喜剧画像。然而，他的主张并不能防止各种传统被吞并，并且在十八世纪的最后三十年当中，由于狂热的政治气氛所鼓舞，我们今天知道的那种政治漫画出现了，并且由于吉尔雷（Gillray）和罗兰逊（Roulandson）那些画师的特殊才能，漫画作为一个独特的类型完善起来，在他们粗率，放纵，不拘一格的对于那个时代的人物臧否的讽刺画中，一幅皮特（Pitt），福克斯（Fox）或乔治三世（George Ⅲ）的喜剧画像已经被提炼为一种人所共知的样板。这些画师有些摹仿者，但在欧洲其他国家则没有同路人，因此英国的漫画一直处于领先地位，直到早期维多利亚文化的绅士气氛扭转了像克路伊克桑克（George Cruickshenk）那样画家的注意力，使他们转向了幽默的插图，那时，《笨拙》周刊上的卡通画有时幽默，有时浮夸，一成不变地为中产阶级家庭提供政治漫画。

在法国，十九世纪的紧张政治形势产生了这样类型绘画的大师杜米埃（Daumier），他为《漫画》（La caricature）和《锡罐乐》（Le charivari）作画，那是一种周报和日报，它们无情地反对国王资产者（Le roi bourgeois）菲力普（Louis Philippe），他把菲力普的胖脸变形为著名的梨形脸。杜米埃开始作为肖像漫画家与丹唐（Dantan）所作的流行的漫画或雕塑有关，但杜米埃的陶土政治家胸像超过了丹唐。但是每当检查制度取缔政治评论时，杜米埃就退到社会讽刺作品上，他的许多用喜剧手法制作的石版组画属于幽默画而不是漫画。

同时维多利亚时代的英国在《名利场》（Vanity Fair）一书中复兴了格兹的绅士气派的肖像漫画，在英国皮勒格里尼（Pellegrini）和其他人物所作的当时的显贵人物的彩色石印图画成了公众舆论所欢迎的标记。比尔勃姆（Max Beerbohm）对世纪末（fin de siecle）文学味道的伦敦的机智而又异想天开的评论，巧妙地利用了这位艺术家在技巧上的欠缺。

十八和十九世纪的许多伟大艺术家制作的漫画既是一种草率之作又是一种副产品；第一种情况有莫奈和多雷（Dore），第二种情况有蒂耶波罗，普维斯·德·夏凡纳（Puvis de Chavannes）和毕卡索，毕卡索早年在巴塞罗纳时就制作了一些漫画，二十世纪很多流行的版画艺术家已经把他们

的某些漫画天赋和社会的或政治的讽刺结合了起来。(译自《牛津艺术指南》)

贡布里希和克里斯在三十年代曾一起对漫画进行专题研究，他们认为在漫画中存在着一种可以找到事物本质根源的特性，尽管随着时间的推移它发生了变化，并且它的象征主义也不易被充分理解。古代的萨提尔（Satyr，指古希腊滑稽短歌剧中化装成森林神的合唱队)，意大利喜剧中的喜剧角色（Pulcinella)，哥特艺术中的诙谐画（drôleries)，唐吉诃德的形象都是一种现象，这种现象比它们的表面内容具有更深的诠释层次。他们以弗洛伊德的概念作为理论基础。弗洛伊德曾把漫画看作是一种丑化（degradation）的形式，这种形式完成它的目的是“通过在强调了被画物的某幅完整的画上突出它的某个特征，[而这个特征］本身就是滑稽的，不过在看那幅完整的画时，这个特征会被忽略……在一个这样的滑稽特点实际上缺乏的地方，漫画就毫不犹疑地通过把一个本身并不滑稽的特征夸张出来以创造滑稽”(Freud, Der Witz und seine Beziehungen zun Unbewussten, Vienna, 1905, Eng. trans, A. A. Brill, Wit and Its Relation to the Unconscious, N. Y. 1917)。从考察漫画和巫术活动之间联系的程序中，克里斯和贡布里希在这些模拟像（effigies）中看到了它的原型（prototypes)，这些模拟像在古代是作为欠缺的牺牲品的代用品被刺穿或烧掉的；然而漫画在某种实际的人和他的像（image）之间废除了巫术的关系，并且漫画只对后者起作用，它通过变形使后者“受伤”。(Encyclopedia of World Art, Vol, Ⅲ. P. 763, McGraw-Hill Book Company, Inc. 1972)

⑬贡布里希曾引证鲁特（Frank Rutter）的著作《现代艺术的进化》(Evolution in Modern Art, London, 1926）来说明立体派产生时的情境。“本世纪初我常去巴黎参观，我的一些住在拉丁区的艺术朋友们，向我解释了我在他们的画中看着奇怪的东西是由于我的视觉的未开化而造成的。如果我提出那些阴影是灰的而不是紫的，他们会说‘那是因为你不会使用你的眼睛’；当我沿着林荫大道散步时……我发现他们是对的而我是错的……但是十一二年后，我发现巴黎的这些年轻的艺术家已经完全改变了他们对艺术的态度。所有和视觉有关的东西都被弃之不顾，‘是啊，是啊；重要的不是画你所看见的，而是画你所感觉的’……

我的朋友们几乎不谈所见之物，满脑子的观念和理论。一个新的短语就是一种灵感，一个新的词语就是一种愉悦。一天，我认识的一位画家陪着他的一位理科学生到巴黎大学去听矿物学讲座。他在那个得益非浅的下午回来时带回了一个新词——结晶化（crystallization)。这是个有魔力的词，命中注定要成为现代绘画的一个护符。几天后，当我和一些朋友坐在圣米歇尔大道旁的丁香园（closerie des Lilas)，我不慎脱口坦白我赞美委拉斯克斯的画。‘委拉斯克斯！’我的这伙人中学问最深的一位立刻说道：‘他没有结晶化呀！’……一个新的艺术理论正在构成，它就建立在晶体是所有事物的一级形式（Primitive form）这种观念上。他们使我知道了委拉斯克斯是个二级画家（secondary Painter)，因为他使用了圆润的形式（rounded form）——也就是二级形式。他们告诉我，一位一级的画家会保持平面的鲜明轮廓并强调出体积的棱角。”(Ideals and Idols, p. 72)

⑭马蒂斯说，在一次秋季沙龙展览会上，沃塞尔（Vauxcelles）看到了马尔凯（Marque）的一件意大利风格的男孩胸像，便说道：“噢，多纳太罗在野兽当中！”

(Tiens, Donatello au milieu des fauves) "野兽派"便从此而来。(Matisse on Art. ed. J. D Flam, Phaidon 1978, p. 132)

⑮见 1904 年塞尚致埃米尔·贝尔纳的信,他说:"用圆柱、圆球、圆锥体去处理自然,每一样东西都在适当的透视之中,以致每个物体的每一边或每一面都趋向于一个中心点"。(Impressionism and Post-Impressionism, 1874—1904, ed. Linda Nochlin, Prentice-Hall, Inc, 1966, p. 91) 詹森和考曼 (Cauman) 在论述皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡时举他的《绘画透视》(De Prospectiva Pingendi) 一书插图为例,指出"当他画人的头部、手臂或衣饰的褶襞时,都把它们看作是圆球、圆柱、圆锥,立方体和锥体的结合。他把世界看作是一个几何形式的广大领域;探索这个领域并显示它的明晰性和永恒性则是扣人心弦的奇遇。可以说皮耶罗是我们这个时代的抽象艺术家的精神之父;而抽象艺术家也是对自然形体作系统的简化。" (History of Art for Young People, p. 169)

⑯见毕卡索 1923 年自述:"当我画我的对象以把它显现出来时,我是在发现 (found) 而不是在寻找 (looking for)"。(Alfred H. Barr, Picasso, Fifty Years of his Art, p. 270. New York, 1946)

⑰出自毕卡索 1935 年和泽沃 (C. Zervos) 的谈话。(见上书第 274 页)

⑱克里在 1916 的日记中写道:"艺术摹仿创造?"他把自己当作精神的媒介,在 1918 年的日记中说:"我的手已经变成那种遥远意志的顺从的工具"。(Beeke Sell Tower, Klee and Kandinsky in Munich and at the Bauhaus, UMI Research Press, 1981, pp. 106—107)

⑲保持石头的自然形式,只是让它暗示出人体形象,杰菲 (Aniela Jaffe) 称之为石头的"自我表现" ("self—expres—sion" of the stone)。用神的语言说,就是让石头"说自己的事" (speak for itself)。(Man and his Symbols, p. 234)

⑳吉迪昂—威尔彻尔 (Giedion-Welcher) 在《当代雕塑》 (Contemporary Sculpture) 中提到恩斯特 (Max Ernst) 1935 年给他的一封信,那封信说:"阿尔贝托·贾戈麦谛和我都害了雕刻狂 (sculpture—fever),我们在来自弗尔诺 (Forno) 冰川堆石的大大小小的花岗岩圆石上工作。圆石由于受到时间、冰冻和天气的奇妙琢磨,本身就具有奇异之美。人类的手是做不成那种样子的。既然如此,为什么不把那种艰辛的工作留给自然因素本身 (the elements),而把我们限制于仅在石块上勾划出我们自己的神秘的符号呢?" (David Martin, Sculpture & Enlivened Space, pp. 175——176. The University Press of Kentucky. 1981; Cf. Man and his Symbols, P. 234)

㉑蒙德里安在 1942 年写的《走向现实的真实视象》 (Towards the True Vision of Reality) 中较详细地说明了他使用矩形的过程,认为他"打开了一条通向更广阔的宇宙结构的道路" (opening the way to a much more universal construction)。(Cf. Gäeton Picon, Modern Painting, PP. 176——177, Newsweek Books, Abacus Press1974)

㉒匈牙利现代音乐家 B. 巴托克 (Bartok, 1881——1945) 曾提到他在荷兰建筑师杜达克 (W. M. Dudok) 家里见到的蒙德里安的画,杜达克告诉他,蒙德里安为那幅简单的画连续工作了好几天,也许甚至是几个星期。巴托克认为"那种简化手段的做法,对良好的艺术欣赏来说,实在是一种相当可怜的发明。"他还认为:那种简化素材在绘画中获得了一定的成功,在

文学中成功较少，而在音乐中则毫无成功可言。(参见巴托克，《关于音乐中的"革命"与"演变"》，载音乐译文第68——69页，1981年第1期)

㉓考尔德在1951年写的《抽象艺术对我意味着什么》(What Abstract Art Means to me)中说："我进入抽象艺术领域，大概是我1930年在巴黎参观皮特.蒙德里安画室的结果。他钉在墙上的用一种合乎他本性的图案所画的一些彩色矩形，给我留下了特别深刻的印象。我告诉他我想使它们摆动——而他却表示反对。我回到家后就试着抽象地画起来——但是过了两个星期我就又转到造型的材料上了。我认为，在那时，实际上从那以来，我的作品的基本形式感就是一种宇宙体系，或者部分是那样。因为我的作品就源于那样的一个很大的模型。"(R. H. Kempper and V. Mann, Sculpture, PP. 173——174. Newsweek Books, N. Y. Abacus Press, 1975)

㉔活动雕刻，为静体雕刻(stabile)的相对语，发明于考尔德，定名于杜桑(Duchamp)。萨特在《考尔德的活动雕刻》(The Mobiles of Calder)中写道："考尔德的活动雕刻既不完全是有生命的，又不完全是机械的，它不停地变化，却又总是回复到初始状态，像水生植物那样随着水流而弯身下垂，又像是有感觉的植物花瓣，无头青蛙的双腿，或者上升气流带动的游丝。简言之，考尔德不想模拟任何事物——他的唯一目的是创造未知运动的和弦和节奏——他的活动雕刻既是抒情的产物，技术性的，简直就是数学的结合，同时又是大自然的可以领悟的象征：巨大而无法把握的大自然，花粉飘散，突然引来了群蝶翻飞，她是因果之间的盲目联系，还是那不断被搁延，被扰破，被破坏，而又逐渐在展开的观念"。(Jean——Paul Sartre, Essays in Aesthetics, 91——92, Peter Owen, London, 1964)。

㉕高更说："原始的艺术从精神出来，利用着自然。所谓精致化了的艺术是从感官的诸感觉出来，服务于自然。因此我们堕入自然主义的错误。——我们只有一条合理性的回到真理的道路。有多少次我退回到很远，比回到帕提侬的马更远，我回到我儿时的'达达'，回到我的好木马。"(见［德］赫斯编，《欧洲现代画派画论选》，第37——38页，宗白华译，人民美术1980年版。)

㉖例如达里就很喜爱弗洛伊德的《释梦》(The Interpretation of Dreams)，1938年在茨威格的陪同下他还访问过弗洛伊德，并为弗洛伊德画了一幅素描，把弗洛伊德的头盖骨画成一只蜗牛壳的残痕。(见高宣扬《弗洛伊德传》，第306页，南粤出版社，1980年)

㉗作者指的是柏拉图灵感论的迷狂说，参见《柏拉图文艺对话集》的《伊安篇》和《斐德若篇》。

㉘柯尔立治(1772——1834)，英国诗人，评论家，据说他的著名诗篇《忽必烈汗》就是药性催眠后的产物，他晚年贫病交迫，有鸦片嗜好。德昆西(1785——1859)，英国散文家、文学批评家。1804年，他因病服用鸦片成瘾，1821年发表《一个英国鸦片服用者的自白》，以自己亲身体验和幻想，描写主人公的心理和潜意识活动，预示了二十世纪现代派的题材和创作方法的出现。

㉙这种手法叫双重图象(dou-bleimages)或叫视觉双关(Visual Punning)，超现实主义的诗人也用这种技巧，他们在把一种形象变为另一种形象时不借助任何比喻。像戴维斯(H. S. Davies)的《诗》(poem)便提出了有如万花筒似的一系列

这类变化，例如“It doesn'tlook like a finger it looks like a feather of broken glass”（它看来不像一根手指而像一根破碎玻璃的羽毛）。(cf. ed. Edward B. Germain, English and American Surrealist Poetry. p. 36, pp. 104——105, Penguin Books Ltd, 1978）在绘画中，早在十六世纪阿西姆柏多(Giuseppe Arcimboldo, 1527——1593)就采用过，例如他的《市场的庭园师》用蔬菜组成的形象。后来佛兰德斯的莫普尔（Joos de Momper）摹仿阿西姆柏多的手法画了一些神人同形的风景画。佛罗伦萨画家布拉塞里（Giovanni Battista Braccelli）也用索链、抽屉、弹簧和三角规合成玩弄乐器和跳舞的人像，这很像超现实主义者画的“巧妙的身体”(Expuisite Corpse)。因此上述的几位画家很为超现实主义者所推崇。

㉚贡布里希这部美术史在方法论上的特色之一就是他把美术史写成了一部美术问题史，在讨论这些问题的提出与解决时，他建立了一个社会情境模式，这个模式的主要内容是艺术家所面临的问题情境(Problen Situations)。为了加深读者对贡布里希的“问题论”的理解，现引述一些波普尔的话如下：“我认为所有的历史应该是问题情境的历史（All history should be, I suggest, a history of problem situations)。”“我们大多数人都知道，清楚地表述我们的问题是一个困难的任务，并且我们常常在这种任务中遭到失败。问题不易鉴别或描述，除非象在考试中那样，确实有人把现成的问题提给我们；但是甚至在考试时我们可以发现考试教师没有把他的问题表述清楚，而我们可以表述得更好。因此经常有表述问题的问题——以及这是否是真正应被表述的问题的问题。因此，问题，甚至实际问题总是理论性的。另一方面，理论只能被理解为问题的试探性解决，并且与问题情境有关。”（参见《无穷的探索》），中译本，第140——142页“科学和艺术的大部分问题都源自它们的本身。正是科学和艺术的**传统**，不论是从量上还是从质上，成了我们的问题——以及我们的知识，或者技艺的最重要的来源……正是这种传统，这种历史的延续性，与推翻‘坏’传统的革命一起建立和哺育了科学与艺术。没有传统，或者传统完全中断，我们就只好从亚当——或者北京猿人——那里再重新开始，那样的话，谁敢说我们会做得和他们一样好呢？我完全同意贡布里希说的话。他说：‘艺术家……在传统预先定好型的媒介中工作。在创造相似的类型和价值的一些秩序时，他受惠于先前的无数次实验。此外，在开始创造另外一种有秩序并且有意义的排列时……他会在创造的过程中发现新的意外的关系，他的警觉的头脑能够利用这些关系并循此而行，直到作品的丰富性和复杂性在实际上超越了在起草时能够设想的任何构形。’艺术在变化着；但是，伟大的艺术总是在它自身产生的问题的影响下变化：伟大的艺术家是牛顿和爱因斯坦［他们致力于他们所发现的问题（但问题早已存在）的**解题**工作］那样意义上的独创性天才，而不像某些音乐家那样，他们受了把音乐的进步看作是它自身的价值的历史决定论的影响，还受了很没有独创性的希望的影响，希望自己有独创性，即是说，希望自己与众不同……贡布里希在此表明，从解决**问题**的角度来分析艺术家的作品是非常有益的，对表现主义的艺术理论来说是致命的，它甚至能够用在‘表现主义者’身上。这样，他引用了凡高说的‘平衡红、蓝、黄、橙、紫、绿六种主要颜色的精神努力。这时工作是冷静的计算，这时人的头脑非常紧张，就像在舞台上的演员演着他困难的部分一样，这时他

不得不在半小时之内就想到上千种不同的东西……不要以为我会装模作样地进入一种狂热的状态。最好记住我是在埋头于进行复杂的计算……'爱因斯坦曾经说过'我的铅笔比我更聪慧'(My pencil is more intelligent than I)。显然他的意思是说:在写下方程后,他的铅笔帮助他解题,解方程,而那些解他是无法预见的。凡·高说的也没有什么两样。由于他缺少幸福更不满意自己的画,他可能没有说过他的画笔比他更聪明的话,但是他强调了他的问题的客观性,以及为了获得解答而费尽心血的客观需要。"(K. Popper,"Replies to my critics: Gombrich on periods and fashion in art", in The Philosophy of Karl Popper, ed. Paul A Schilpp, 1974, PP. 1177——1179),另外还可参见贡布里希的《秩序感》第三章和波普尔的《论云和钟》("Of Clouds and Clocks", in Objective Knowledge)等等。

㉛本章的尾图是毕卡索为巴尔札克《不为人知的杰作》(Le Chef-d' Oeuvre Inconnu)所作的插图。那本书描写的是一个自由的艺术家所特有的抱负和迷茫。故事说一位画家用全部的精力和理想画了一位美貌的女子,结果他的朋友看到的却是"乱七八糟地堆砌着的一些色彩,包含在无数光怪陆离的线条里面,构成一面厚厚的颜色的墙"。后来画家烧毁杰作并随之死去。林顿(N. Lynton)在解释贡布里希选用此画作尾图的用意时说:"不管怎么说,这幅蚀刻画用少有的力量表现了艺术家、母题和图象之间的相互作用,这种作用是所有再现艺术的源泉。不仅是源泉,在很大程度上也是此类艺术的内容。我们也许会对那个女子表示同情,但我们给予艺术家的则是崇敬,因为他的默默的奋斗如此紧张、痛苦。奋斗要比从那奋斗中产生出来的作品更为重要:要想用'一些色彩'来解释一个活生生的人,是不可能有十分令人满意的方法的。由于艺术家没有分到一个具体的角色,我们给他的任务便十分广泛、深入:要看到、感觉到我们没看到、没感觉到的东西,要在这种经验的基础上建立起作品来,将我们引向艺术家范围更广的经验。毕卡索笔下的那位艺术家正着手画的画,并不以某个具体位置或作用为目的,看起来,除了画室以及艺术家、对象、作品之间奇特的三角关系外,艺术家对一切全然不知,这对我们多数人来说是毋庸置疑的规范。我们也许会自问,艺术家在干什么?因为找不到更好的回答,我们便说他在'表现自己',换句话说,我们知道他不光是照抄,即使一件艺术作品与视觉世界里的某个物体'很像',它的艺术性、它对于我们的价值却在别的地方,在于某种改造的过程,在于靠脱离视觉材料进入作品的内在含义。我们依旧相信使得艺术家有别于我们的那种冲动,艺术家也因此对我们有用。"(N. Lynton, The Story of Modern Art, p. 340, Phaidon, Cornell, 1980)

后　记

①湖泊区,在英格兰西北部,这里曾是十九世纪英国湖畔派诗人活动之地。施威特尔(达达派画家)是1945年转到那里居住的。

②这种技法叫Collage(拼贴),源于法文coller(粘贴),是一种把剪报、布片或其他材料粘贴在画布或其他底面上构成作品的技巧。始于立体派,施威特尔发展了这种技法,他随意从报纸上取下"Merz"来作为其艺术特质的象征,从1919年起创作了很多Merz造形(Merzplastik,画与拼贴),后又运用多种废物作为创作媒介,成为集合

艺术（assemblage）的开拓者。从1920年起一些超现实主义画家也用，恩斯特就常把拓印（Frottage）和拼贴结合起来。马蒂斯晚年曾用色纸拼贴代替涂绘。

③达达派在1916年创立于苏黎世的伏尔泰酒店。倡导者是罗马尼亚籍诗人查拉（Fristan Tzara）、德国诗人许尔森贝克（Richard Huelsenbeck、德国作家巴尔（Hugo Ball），以及艺术家阿尔普（Hans Arp，1887——1966）和詹克（Marcel Janco，1895——），查拉选择了"达达"（木马，或婴孩的一种语声）来为他们的团体命名。达达派的主要主张有两点：一是反战，表现了他们对第一次世界大战的反感，一是反审美，这是由于他们对传统的文学艺术以及立体主义和当时的其他现代流派的厌烦。达达运动在二十年代传遍大半欧洲。

④反艺术（anti-art）或译反传统艺术，指现代艺术中对传统艺术形式和理论的排斥，有时亦指新达达。

⑤新达达源于杜桑（M. Duchamp，1887——1968），萌芽于五十年代，到了六十年代在西方蔚成风气。豪斯曼（R. Hausmann）曾用比喻的方式说明过达达与新达达之间的差异："达达好像从天国降落的雨滴，然而新达达却在学着摹仿那种降落而不是摹仿雨滴。"杜桑在1962年给里克特（Hans Richter）的信中写道："新达达，也就是有些人所云的新现实主义（New Realism）、流行艺术、集合艺术等，是达达的余灰复燃而成。我使用现成品，是想使人们对美学冷淡，可是新达达却拿过我的现成品，并发现其中的美学之美。我把瓶架和小便池丢到人们的面前，做为挑战，而现在他们却赞赏它的美学之美了。"路西-斯密斯（Edward Lucie—Smith）在《1945年以来各种艺术运动》中引用了这段话后说："达达是对既存美学和社会秩序的一种挑战，战后艺术是把这种挑战建立为秩序。"（见 Edward Lucie-Smith，Movements in art since 1985，Thames and Hudson，1985，PP. 11——12）

⑥"集合"（assemblage），是杜桑提出来的名称，指把能够发现或检到的消费文明的废物、机器的残件凑合在一起而构成作品，这样，原来的物体失去了它的用途，从机能性发展为表象性，只以其固有的形态和人类在其上留下的各种行为而诉诸于人，反映出在现代消费文明下艺术家的各种心理。

⑦斑点画法（tachisme），或译泼色绘画法，这一术语为艺术批评家塔皮耶（Miched Tapié）在1952年所创。指用不规则的色点或色块构成的画，乍看上去没有结构可言，只是通过偶然的变化来作随意的安排，注意这种技巧和从莱奥纳尔多到超现实主义画家所采用过的墨斑迹画（blot painting）不同。在墨迹画中，墨迹或污点是用来刺激想象或无意识以创作有形的构图。斑点派画家阿特兰（Jean Atlan）在1953年述说该派的观念："我相信画家和舞蹈家有共同的渊源，这种共同的渊源就是生命韵律的某种方式。……对我而言，一幅画不可能是一个先入观念的产物，因为机会（aventure）在其中扮演着太重要的角色，机会这个角色在创作中确实最具有决定性。最初时有种要自我展现的韵律：而最根本的就是能知觉到这种韵律，一件作品的生命特质就系于它的开展。"另一个斑点派画家布莱因（Gamille Bryen）在1955年写道："绘画首先是创造然后才是启示，它不再是一种定义或意义，更不是一种表现。"

⑧波洛克在《三项声明》（Three Statements，1944——1951）说："我的画不是出自画架。在作画之前，我几乎从不把画布绷平。我宁愿把未绷平的画布钉在坚硬的

墙上或地板上。我需要坚硬的表面的那种反抗力。在地板上画，我感到更轻松。我觉得与画更接近，更是画的一部分。因为那样一来我就能绕着画走动，从四面画，完全是在画中。这类似西部印第安沙画画家的方法。”　（Cf. G. Picon，Modern Painting）。沙画是一种艺术类型，以较高的形式存在于美国西南部印第安部落的纳瓦霍人（Navajo）和普埃布洛人（Pueblo）当中，以较低级的形式存在于几个大草原印第安人（Plains Indians）部落中。它是宗教的，而非审美的，主要功能和治病仪式有关。它通常是按照一定的规则、风格化了的象征性的画，通过把少量的带颜色的沙粒或炭、花粉，和其它的白、兰、黑、红的干性材料洒在干净、平滑的沙上而成。我们大约知道有600种不同的画样，它们代表着伴随治疗仪式而唱的圣歌中所述的神、动物、雷电、彩虹、植物和其它象征物。画的选择由治疗者来决定，病人被引入画的中央，向东而坐，同时圣歌唱起。然后把画中的沙粒洒在病人的身体上，他们认为沙粒可把疾病吸掉而神可进入病人的体内。当仪式结束后，画也就毁掉了。印第安人从不精确地复制以前的沙画，他们要求的是它们随着岁月的流逝不合逻辑的变化。

⑨“抽象表现主义”，原是德国批评家霍洛格（Oswald Herog）在1919年时用来称呼康丁斯基1910年代所作的主观表现绘画。1944年，美国批评家詹尼斯（Sidney Janis）首次以“抽象表现主义”称呼第二次世界大战中和战后所崛起的一群美国年轻抽象画家。美国批评家哈罗德·罗森堡（H. Rosenberg）认为这群美国画家的创作，只是行动的结果，所以称之为“行动绘画”，又因他们以纽约为活动据点。精神上也有共同之处，故又称为“纽约画派”。

⑩禅（日语作Zen，梵文作Dhyana），在中国发展起来的佛教宗派，后传入日本。有人认为它是原始佛经中的戒（sila）、定（Samadhi）、慧（Prajna）的结合与升华。它强调参悟（meditation）、专注（absorption）和内心顿悟（inner enlightenment），不依赖任何权威和教义。禅师们常以隐喻、转语来以心印心。盛唐以后，禅宗的“机锋”转为“公案”的形式出现，即通过一种对话的形式来开悟人心。

⑪流行美术（Pope Art，为PoPular Art的便称），英国批评家阿罗威（Lawrence Alloway）为称呼五十年代的独立集团（Independence Group）发动的艺术运动所创的名称。阿罗威说：“我们发现我们都有一种地方的文化，这种文化持续得超过了我们在艺术、建筑、设计、或艺术批评中所能具有的任何特别的兴趣和知识。这个联络的区域就是成批生产的城市文化：电影、广告、科幻小说。我们觉得在富有教养的人中没有人会讨厌这种商业文化的准则，而是作为事实承认它，详细地讨论它，热情地享用它。”“流行美术”就是把大众化、低成本大量生产的物品以及新奇、活泼、性感的传播图象做为材料来表现，反映了那些艺术家对消费文明、都市文化的思考以及对它采取的亲近或肯定的态度。流行美术的表现手法没有一定的规矩，他们采用各种形式捕捉大众文化（所谓大众文化是指把流行性，民主性与机器结合为一体的一种文化，是工业革命后的产物）的内涵。例如美国画家李顿斯坦（Roy Lichtenstein，1923——）喜欢把商品广告上的现成形象（ReadyMade Image）放大，而用类似印刷效果的网点或条纹表现出。瑞典雕刻家奥尔顿堡（Claes Oldenburg，1928——），喜欢把蛋糕、三明治、冰淇淋等翻制成巨大的石膏来作为艺术实体（object，以实在的物件

来反对传统的“美术乃是虚像”的观念)。美国画家华霍尔(Andy Warhol)把大众的偶像例如玛丽莲·梦露(Marilyn Monroe)的照片,以绢印的手法重复印在画布上以传达今日的都市人们每天所接触的视觉形象。

⑫后印象主义,这一术语出自弗莱(Roger Fry,1866——1934),为贝尔(Clive Bell)等人采用[见贝尔的《艺术》(Art)序言,1914],它指塞尚、高更、马蒂斯以及与之有关的运动。这个术语比法文的新印象主义(Néo-Impressionnisme)含义更宽泛。首届伦敦后印象主义画展于1910——1911年的秋季在格拉弗顿美术馆(Grafton Gralleries)举办,题目为“马内和后印象主义者”(Manet and the post-Impressioists),包括修拉的画2幅,西涅克5幅,塞尚21幅,高更41幅,凡高22幅。第二届后印象主义画展在1912年,没有修拉和西涅克,但多了毕卡索和勃拉克。弗莱在第二届画展的前言中说,艺术家的杰出特色是“作品中的显著的古典精神,”并解释说,他们不是在寻求对自然形体的摹仿而是在创造形式。贝尔在一篇关于后印象主义的论文中说:“目前健在的优秀画家,有一半人在某种程度上得益于塞尚,在某种意义上属于后印象主义运动。”

⑬本书作者和波普尔一起,在历史哲学领域的主要工作之一就是批判“历史决定论”(historicism),与此平行的是在艺术理论中批判自我表现理论和艺术进步论。(可参见波普尔《无穷的探索》,第十三章、第十四章)

⑭典出《伊索寓言》:龟兔赛跑,兔自信要远胜于龟,便睡于道旁,待醒来逐龟时已力不能及。

⑮作者在本书中很少谈艺术的价值,但这并不意味着作者不关心价值,恰恰相反,作者在为本书中译本写的序言里就表明了他对价值的关心。因为艺术在这事实的世界(World of Facts)里是有地位的。贡布里希在他的讲演《艺术和自我超越》(Art and Self—Transcendence)里曾讲过一段动人的话作为结尾:

“在纳粹统治的头几个月里,他(指克勒[Wolfgang Koehler])还在柏林未失去大学职位之前,就大胆地给报纸写了一篇反对在大学里进行清洗的文章。当我有幸在他去世前不久在普林斯顿又见到他时,话题就说到了这件事。他讲述了他的抗议文章发表后,他和他的朋友是怎样渡过那一夜,等待着命运的敲门声,幸亏那没有发生。整整一夜他们都在演奏着室内乐。我想不出更好的例子来说明在事实的世界中价值的地位了。”

索　　引

（条目后的页码系原书页码，即本书眉码）

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Z

译者后记

贡布里希［E. H. Gombrich］是当代西方艺术学领域中的泰斗，是百科全书式的古典学者，被人誉为二十世纪的苏格拉底，艺术史中的埃拉斯莫斯。他的名著《艺术的故事》自1950年出版以来，已被译成二十种文字，读者之多，没有一部美术史堪与匹比。作者运思精邃而用语浅淡；用最通俗的形式“故事”来讲史，却完成了波普尔（K. Popper）对历史研究所提出的最高要求：“主要是应该意识到自己的观点和采取批判的态度，也就是说，在叙述事实时尽量避免无意识的、因而也是无批判的偏见，在其他各方面，解释必须明白易晓，它的优点便是它的丰富性及阐明历史事实和它论题的兴趣能力，以及它阐明当前问题的能力。”

我认为正是在“阐明问题”上，此书特别值得向艺术创作者推荐。作者用了大量文字论述往昔的艺术家如何解决他们所面临的难题，这一点无疑会对艺术家们有所启迪；另一方面，为了使艺术史论的初学者们能够感到较大的方便，我还加了比较详尽的注释，它们主要包括：

一、解释专业术语；二、阐述作者的方法论和历史观。三、补充有关的史料和论点；四、注明书中引文的出处；五、简介史实、人物、典故等等。

本书原名The story of Art，中译难得确切．贡布里希教授函告曾为意大利文译本建议另一书名，爰补作副题，以明作者原意。本书据1956年版翻译，按1979年版修订。林夕在校稿时，还参考了法文译本（Histoire de L' Art，Flammarion，Paris，1982；译者J. Combe和Claude Lauriol）和日文译本（美术の步み，美术出版社，1983；友部直译）。译稿将付梓时，收到了贡布里希教授惠赠的第十四版新书，这样，又增补了若干处。不久，陈钢林来信云，1986年德文版较之英文版又有新的增补。我立刻致函德国友人，很快便收到了德文版（Die Geschiehte der Kunst，Stuttgart und Zürich，1986）。该版主要是在第二十三章之后加重了德国艺术的分量，新论及的德国艺术家不仅有已为我国读者熟知的门采尔（Mensel）、克勒惠支（Kollwitz）、勃克林（Bocklin）等人，还有一些在我国介绍不多的德国著名画家，例如马雷（Marees）、龙格（Runge）、奥韦尔贝克（Overbeck）等人，可惜，我们已无法把这些补入中文版了。

在翻译校注过程中，承李钟馨先生多次从海外寄书，曹意强审核稿件和整理注释，全小贤、翁星宇、以及亡友杨军誊抄稿件，我们表示衷心地感谢！最后感谢天津人民美术出版社所给予我们的一切帮助。

译者

1986年6月1日

此译本系往年与景中合作的产物，付印前又将译文校改一过。敬俟方家指教。

1987年6月林夕看毕校样记

编 年 表

下面的这些年表意在帮助读者比较本书所讨论过的时期和风格所涵盖的时间间距。表一上溯到五千年前（从公元前 3000 年开始），这样，就不可避免地漏掉了史前时期的洞窟壁画。表二更详细地展示了二十五个世纪的情景。它的五张小表中每张有五百年，表与表的连接之间有五十年的重迭部分。表中所收的画家和作品，都是本书所述及的。同样，除了少数几例之外，本书所使用的概念、所选用的历史事件和历史人物也都被纳于各表的底部。出现在正文中的作品号码，用括弧标出。为了便于查阅正文，条目都按章节划分。最后一页的人名表分两栏排列，左栏收的是第十五到第二十二章的人名，右栏收的是其他各章的人名。

再版后记

以次再版，我们根据费顿出版社1989年的第十五版补译了作者为最后一章所增写的内容。但由于版面的关系，艺术书籍评介、图表等部分一仍其旧，未作改动。

这次再版，我又请了贡布里希教授作序。当时，我以潘诺夫斯基［E. Panofsky］在《作为人文科学的艺术史》［The History of Art As A Humanistic Discipline］的著名论文中所提出过的一个问题请教：艺术史关心的是往昔之事，不具实用性，为什么我们还要从事这种非实用的研究？贡布里希教授欣然写了《为什么要有艺术史?》的短文，既作为再版的前言，也作为对我的回答。

这篇短文写得非常通俗。文中提到了生命的维度（即时间的维度），如果我理解得不错，可以说它极其恰当地概括了菲奇诺［Marsilio Fieino］的那段关于历史的优美描述：

历史不可缺如，它不仅使生命悦泽，而且予其以道德意蕴。透过历史，逝者恒之；无者有之；旧者新之；少者壮之。如果一位七旬老人，因其阅历被称誉为智慧的话，那么，一个思接千载的人，该是多么睿哲！的确，一个胸怀历史春秋的人，真可谓是历经千古了。

最后，我向马凤林和曹意强先生表示衷心的感谢，此次增补工作，全靠他们的鼎力相助。

译　者

1991年3月18日